

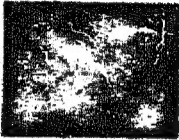
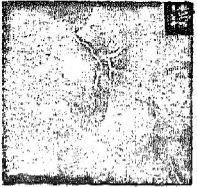


عالم الفكر

المجلد الثالث

العدد الثالث - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢

- الرواية العربية المعاصرة
- الفن القصصي المعاصر في إسبانيا
- الرواية الفرنسية المعاصرة
- الرواية الألمانية في القرن العشرين



عالم الفكر

رئيس التحرير : أحمد متاري نعدوي
مستشار التحرير : دكتور أحمد نوريه

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٧٢
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية * وزارة الاعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

٢	تمهيد
٩	الرواية العربية المعاصرة وازمة الضمير العربي
٣٩	الفن القصصي المعاصر في اسبانيا
١١٣	الرواية الفرنسية المعاصرة
١٦٧	الرواية الالمانية في القرن العشرين
	دكتور شكري محمد عباد
	دكتور محمود علي مكي
	دكتورة سامية احمد اسعد
	دكتور مصطفى ماهر

★ ★ ★

آفاق المعرفة

٢٢٧	العالم العربي ومشاكل الفن الحديث
	دكتور حسن ظا

★ ★ ★

ادباء وفنانون

٢٦٩	ريتشارد فاغنر بين العاطفة والعبقرية
	دكتور ثروت عكاشه

★ ★ ★

عرض الكتب

٢١٣	الايدولوجيا
-----	-------------

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وندهم

الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

محمد

في أواخر القرن التاسع عشر أخذ دعاة الاشتراكية المالية يفكرون في مصير الآداب والفنون ويتساءلون عما عسى أن تلحقها من اردهار أو ندهور في ظل الأفكار الواقعية التي بدأت تسود في تلك الحقبة من الزمن . وقد ذهب المفاولون منهم الى حد القول بان الآداب والفنون مصيرها الى الروال والاندثار نظرا لانها لا تعبر في حقيقة الأمر الا عن بعض أسكال الصراع في المجتمع وسعور الانسان بالوحده المرره . فهي بذلك ليست سببا سوى تعبر عن عرجة استعانة من العزلة الرهبانية التي تعانيها الانسان في هذه الحياه . وربما كانت الموسقى هي آخر الوجود الذي سوف يفلت من هذا المصير لأنها على خلاف بقية الفنون والآداب تعبر عن السعادة والانتلاف والانسجام والحب في المجتمع .

وفي أوائل القرن الحالي كتب اناول فرانس محاوراته التي تذكرنا بمحاورات افلاطون وأخرى أسماها « **على الصخرة البيضاء** » . وقد تصور في المحاوره الأخيرة منها مستقبل العالم وقد اختفى منه الادب والتصوير ولم يبق سوى النحت الذي يستخدم في أغراض زخرفية تحت .

✽ اشترك في اعداد هذا العدد الدكتور مجدى وهبه .

كما احسب القمصن بجمع انواعها وبكل مانتطوى علمه من مفامرات ونقلابات ونخبط بين السعادة والسقاء... بين التهور بالوحده والحب الالم الذى لا وجود له فى المجتمع المائلى الحاللى . وحصر انابول فرانس الحياه الثقافيه كلها فى الشعر والموسيقى (السوناتا والسمفونيه) على اساس ان الشعر هو نوع من التفنى والبريم بالمساعدة لذلك المجتمع السعيد بنما يعبر السوناتا والسمفونيه اصدف يعبر عن الانسجام والائلاف . وذلك بعكس الكونسرو التى لم تكن - فى نظره - اسعد خطأ من الأدب والصور والقصص ، لأنها بمثابة محاوره موسيقيه بين لحيين أو حالين وجدائيتين .

٢، وإذا نقصنا الاهتمامات العامه الثقافيه وعبر الثقافيه التى يميز القرن الحالى مند دئته فسوف نجد أن هذه الانماطات تتراوح بين البحث عن نظره عامه للعالم بضع الانسان فى اطار من الدلالات الممكنه المعقوله بعد ان عانى الناس الأمرين من أرمات الايمان التى عرفسوا لها بنجته للنقلابات العنيفة التى حمت القرن التاسع عشر وسلبت الى القرن العشرين . وبس انرواء الانسان فى زوايا النفس يبحث فى حباياها عن بربر الحياه وبخلل شعوره بالعزله المسافيزيمه ونقابيه على المساكن الناسئه عن تلك العرله .

وايس من سك فى أن الماركسيه حاولت ولا تزال تحاول - أن نزود الاسان بالنظريه السامله للعالم ، وأن نفسر له كل ظاهره من طواهر الكون . ولقد بفجرت فى الأدبان الكسرى كلها حركات التجديد التى غرست فى نفس المؤمن غفده ذات دلالة ساعده على أن يسابر العصر الذى يعين فيه حتى لا بتهم بالنزمت أو الجمود . بنما ظل علم النفس المنسج من نظريات فرويد على صله ونيقه بذلك الانطواء الفلسفى الذى ينبع منه حركه أدبه معدهه المظاهر ، نعالج فى الروايه والشعر صراع النفس بين العرله والحب الذى هو فى الواقع عباره عن اقمران عزله بعرله . ومن كل هذا شرع البعض يعهد أن الصيغه الادبيه المعروفة من روايه وقصه ومسرحيه أخذت فى التدهور والاضمحلال ، لا لأن المجمع أصبح سعيدا وتخلص من جميع نناقضاته فلم نعد به حاجه الى ما بمنحه الرفاهيه والاطمئنان ، ولكن لأن تناقضاته نافى الذروه وطف على كل اهتمام آخر يمكن أن يفرض مضجعه وسلب فكره وبمحور من أمامه كل مباحح الحياه .

والروايه بالذات صيغه أدبيه فتيه لا يتجاوز عمرها المائتين والخمسين سنة فى الامم المتقدمه ، والخمسين السنه فى العالم النامى الذى لم يحظ بنصيب من قيم اوروبا ومثلها العامه الا منذ أمد قريب . وهذه الصيغه الادبيه وليده السهور بضروره محاكاة الواقع الحى الجارى فى المجتمع البشرى بل انها كانت فى وقت من الأوقات خير وسيله لمحاكاة هذا الواقع ، وايس كذلك الشعر والمأساة اللذان أخفقا فى محاكاة الواقع بصوره طبيعيه مقننه ، كذلك كان ظهور الروايه نتيجته الحاجه الملحه لمجتمع من القراء لا يجدوا خارج ميدان القراءه أساليب ممكنه للتسايه والترفيه عن النفس .

أما اليوم فقد أصبحت وسائل الاتصال بالجمهور سمعه بصرية صارخه ملحه لا تسمح بترك الانسان وحده يتذوق القصص ندوقاً هادئاً فى مكان منعزل ، وإنما تخاطبه بأساليب مختلفه مؤتلفة كالسينما والاذاعة والتليفزيون ، وهى وسائل تفضلها الجماهير لأنها أسهل ادراكاً من الكلمه المطبوعه ، اذ هى تخاطب الحواس المختلفه فى آن واحد على شكل حصار لا سرك لاحتمال الخطأ ، أو عدم الفهم ، أو التأمل الفردى فرصه ولا سبيلاً .

على أن محاكاة الواقع ، الذي هو المبرر لابتعاد الرواية ، لم يكن هو الغرض الوحيد اليوم من الأدب . فهناك بالإضافة إلى ذلك سرعة الاعلان لكل ما يضمرة النفس أو يسكره الخيال ، وهذه هي الظاهرة الجديدة في عصرنا الحالي . فما مرراى يظهر في جامعه امرئكة ، أو نظرية نفايس في مبادئ همدن أو تجربة اقتصادية جديدة نخدر في مصنع سوفييسى الا نصيح أسرع من الريف مبرا سمانعا تلوكة اللسن ويتداوله الناس في سمنى أنحاء العالم . وقد يسلم هذا الخبر الافناع ، والدعوى . والسرير ، وهذه منزه اخرى لاستخدام الوسائل السمعية البصرية في الاتصال بالجمهور . تلك الميزة التى تفنقر اليها النظريات التعليمية للمحاكاة كالمذهب الطبقي . الذى يصعب الاشياء ، كما هى في الطبيعة وسفحا يحاول أن يكون عالما محاندا . من غير أن يصحها افناع أو شرح أو تعليق . وهو المذهب الذى عمل الروائى الفرنسى **اميل زولا** **Emile Zola** على تطويره . ويرى أن هذه أحيال من الروائين دسل أن يظهر الوسائل الآلية التى نزلت الرواية بجميع أركانها إلى الاتصال بالجمهور .

رشدنا نحن أنفسنا نفس مفارقة جديدة في عالمنا المتغير . هى المفارقة بين الانصات لاصوات العالم ، محاول تصوير الواقع بحيث يؤدي إلى مبيع فكرى معين أو نظرة بورية خاصه ترى ضرورة تغيير الواقع نفسه ، وبين الانزواء أمام الواقع الخارجى والفوضى في خبايا النفس للبحث عن رموز تعطى للحياة دلالة . وتعتبر السياسة والنسور والحركات الاحيائية في الادبان من مسلمات الحياة الاولى . بينما تعبر الحركة الرمزية ، وعلم النفس . وسعور الفرد بالعجز أمام الأحداث الهائلة الكبرى من سمات الحالة البائسة . أما الواقع الثقافي فإنه لا ينسب إلى أى من الجانبين وإنما إلى المفارقة بينهما .



وإذا كان من المهم وظيفة الرواية أن تحاول المؤلف السابر في فرائه عن طريق محاكاة الواقع . أو السبر بها الدور في نفسه بمرور مؤرديا أسلوب بليغ جذاب فان هناك اتجاه آخر في الرواية الحديثة يعاكس والاوربية بناسية الا وهو محاولة ايجاد فح جديد في طرف السرد واعادة النظر في الطرف المارقه . وأول من طرقت هذا الباب الروائى الروسى الكبير **دستويفسكى** **Dostoyevsky** الذى كان سيعر ان مجرد سرد الحوادث الخارجية لا تكفى . وأنه لا بد للمؤلف أن يتعمق في شخصية بطله بعمق تاما . وكذلك الروائى الروسى الكبير **ليوتولستوى** **Lev Tolstoy** الذى كان يحاول دائما - وبخاصة في « الحرب والسلام » - أن يجمع مبر الفرد في إطار مصر جماعى تاريخى .

ولكن الظاهرة الجديدة التى ظهرت في اوائل القرن العشرين هى اللجوء إلى ما يعرف باسم « نيار الشعور » **Stream of Consciousness** كما احرقه الروائى الفرنسى **دى جيساردان** **E. Dujardin** و **طوره جيمس جويس** **James Joyce** ، و **فرجينيا وولفس** **Virginia Woolf** في الرواية الانجليزية . ومعنى هذا المصطلح ان يلتزم الكاتب بالكشف عما يدور في نفس شخصه بعيدا عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ - ومن غير نفيد بالسريب الشحوى أو المنطقى للكلام - وذلك محاكاة لمطور الأفكار في الذهن الذى يرب من موضوع لآخر دون قاعدة أو نظام معين . والغرض من اللجوء إلى هذا النوع من السرد في الرواية هو الكشف عما يسميه علماء النفس بمستويات الوعى السابقة على التعبير . . ويلاحظ ان هذه المناجاة تظهر خالية من علامات

التزقيم ، وأن الغرض من تسجيلها هو الإبحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعى المعانى من غير ربط ولا منطق .

ويمكن اعتبار الأساليب الأسطورية في السرد الروائى التى ترجع الى الكاتب الأمريكى **ميلفيل H. Melville** فى القرن التاسع عشر محاوله أخرى للانحراف عن التقليد فى الرواية . ولا شك أن هذا العنصر الأسطورى - مثل رواية **موبى ديك Moby Dick** على صله ويقتضى بالقتضى الأسطورى المنشأ الذى تميز به **فرانتس كافكا Franz Kafka** فى فرنسا هذا . وليس أثر كافكا سوى استمرار منطقى من ناحية أخرى للرواية الدستوبيسكية ، التى تتضمن وصفاً أسطورياً مؤثراً للإنسان المعزل فى المجتمع الذى يطارده ويحاول القضاء عليه . أو للإنسان المنزوى نتيجة لمخاوفه النفسية الدفينه وعجزه عن مواجهة العالم أو نهمة .

ومن وسائل الهروب أيضاً من الرواية التقليدية تلك التى استنهر بها الكاتب الفرنسى الروائيون فى تصويرهم لمجتمع بأسره لا عن طريق سرد الأحداث لحياة فردية بل عن طريق تمثيل العلاقات الاجتماعية المختلفة التى تربط بين الشخصيات فى بيئته أو زمن معين أو عبر أجيال من أسرة واحدة . وهذه هى « **الرواية الاجتماعية Roman Unanimiste** » التى ابتكرها **جول رومان Jules Romains** ، و **جورج ديهاميل Georges Duhamel** و **روجييه مارتان دي جار Roger Martin du Gard** . وهذه الروايات تمثل دور شك محاوله المؤلف الروائى أن يربط بين قصة مصير شخصياته - كما هى الحال فى الرواية التقليدية - وبين أحداث المجتمع الذى يعيشون فيه متأثرين فى ذلك بالحروب والأزمات التى فضت على حياة أغلب البشر فى الخمسين السنة الأخيرة .

والرواية الفرنسية دائماً البحث عن صيغ جديدة كما هى الحال فى روايات الكاتب الوجوديين : **سارتر J. P. Sartre** ، و **كامى A. Camus** و **سيمون دي بوفوار S. de Beauvoir** . ولقد استنهر الشعور بعدم كفاية السرد التقليدى الى زمن الابتكارات الحديثة ، وبعضها يسمى « **الرواية الجديدة Nouveau roman** » ، والبعض الآخر يلتزم ما يسمى « **أسلوب الانتحاء Tropisme** » . فأما الرواية الجديدة فعد ظهرت بفرنسا فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن بقصد السور على أسلوب الرواية الكلاسيكية التى تهتم بالتحليل النفسى لشخصياتها والتعليق الفلسفى المطول على مواقفها . وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية كوصف جدار من الحجر وصفاً دقيقاً ، أو رائحة حساء البصل ، أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة بين الناس ، من غير أى توجيه أو تعليق من قبل الكاتب ، باركة للفارئ الحرية فى تكوين انطباعه الشخصى عما يقرؤه . ولا تزال هذه النزعة غالبية فى الرواية الفرنسية الحديثة وإن كانت قد تأثرت بالنظرية البنيوية **Structuralisme** الجديدة التى سزعمها **رولان بارت Roland Barthes** والتى ترمى الى تحديد واقعة انسانية بالنسبة لمجموعة منظمة من الناس مع التعريف بهذه المجموعة .

وأما الأسلوب الانتحائى فهو من ابتكار الروائية الفرنسية **ناتالى ساروت Nathalie Sarraute** ، ويقوم على وصف ردود الفعل لدى الشخصية للحوادث الخارجة عنها ، وهى كلها - فى نظر ناتالى ساروت - ردود فعل نبيه آلمة تذكرنا باتجاه النبات نحو الشمس اتجاهاً تلقائياً . وكان كل هذا محاولة قضى عليها بالفشل فى تفسير مجرى الرواية التقليدية مثلما حاول **أندريه مالرو André Malraux** فى رائعته عن الحرب الأهلية فى الصين المسماة « **حالة الإنسان** » التى تمزج

الحوار بالسر والتاريخ والتحليل السياسي . وفي الدراسة التي نقدمها السيدة الدكتورة سامية أسعد كسر من التفاصيل الطريف العميقة لهذه الاتجاهات الحديثة كما يظهر في كتابات الروائيين الفرنسيين المعاصرين .

وإذا كانت هذه هي الحال في فرنسا فما عساه أن تكون في إيطاليا وإسبانيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي ؟ أما عن إيطاليا فقد اشتهر الرواية السليدية فيها بعد الحرب العالمية الثانية على يد **ريكارديو باكلي Ricciardi Bacchelli** ، **وكارلو ليفي Carlo Levi** و**تشرى بافزي Cesare Pavese** و**إغنازيو سيلوني Ignazio Silone** . وبدوا أن التجربة الفاشستية الطويلة قد صفت المجمع الإيطالي بصفه السعوب النامه التي تلمس في العالم الحديث تحديده معالم هوبتها من خلال القصص الروائي . وبحث عن أجوبة للتساؤلات العديدة التي تعرج بخاطرها بالنسبة للمراحل التاريخية المنعكسة في حياة الأفراد والتي أدت إلى حالتها الراهنة .

وأما إسبانيا فهي لا تزال نفس في أعقاب الماساد الكبرى التي مرقت الشعب الإسباني بالحرب الأهلية في الثلاثينات ، وعزلته تماماً عن تلك الماساد الكبرى الأخرى في أوروبا . أغنى الحرب العالمية الثانية . ولكن ماذا كان مصير الرواية الإسبانية بعد موت الروائي الكبير **بيرت جلدوس Perez Galdos** ؟ أنه لبدو أن **كاميلو خوسي تيسلا Camilo Jose' Cela** و**رفائيل فرلوزيو R. S. Ferlosio** كانا خير خلفائه . وقد ظلا يكتبان في صميم التقليد الروائي الواقعي .

وأما ألمانيا فإن ماساد الحرب والنهضة الصناعية الكبرى التي ظهرت فيها بعد الحرب لم تنعكس في الرواية من ناحية إيجاد سرد يحاكي الأحداث أو يفسرها . فإذا اعتبرنا **جنتز جراس Günther Grass** خير روائهم استطعنا أن نشخص الاتجاه الحديث في الرواية الألمانية بأنه استمرار لأساليب الحكاية الأسطورية الرامزة لمصير نفسي داخلي للكاتب .

ولقد حرص كل من الأستاذ الدكتور محمود مكي والدكتور مصطفى ماهر على أن يقدم عرضاً شاملاً إلى حد كبير لأهم الاتجاهات في الرواية المعاصرة في إسبانيا وفي ألمانيا على التوالي . وأعتقد أن الكسر جدا من المعلومات التي برخر بها هذان الدراسة لم يكن معروفاً بمثل هذا الفصل لعدد كبير منا في العالم العربي .

وأما في الاتحاد السوفييتي فإننا إذا استنسنا **بسترناك Boris Pasternak** في روايته « **الدكتور جيفاجو Doktor Zhivago** » و**الكسندر سولجينيتسين A. Soljenytsin** فسوف نجد الرواية مستمرة في السر في طريق الواقعية الاشتراكية إلى بلورها **مكسيم جوركي Maxim Gorky** في أوائل القرن العشرين .



ويبدو بصفة عامة أن هناك بفرقة جوهريه في مجتمعات العالم بين المجتمعات التي نهى اهتماماً خاصاً بمصير الجماعة ، سواء أكان ذلك في شكل اشتراكية أم سيوعية أم قومية نأثره صد الاستعمار والحكم الفاسد والاستغلال ، أم في شكل أحياء دبنى يرى فيه المؤمن الصراط المستقيم ويتخلى في الوقت نفسه عن نزمته وجموده . ويساير العصر الذى يعيش فيه . وبين المجتمعات التي بلغت بروتها الصناعية كما استقرت نظمها السياسية والتي تعمل جاهدة على إيجاد أسلوب من الحياة لمرحلة من تطورها لاحقة لمرحلة الوسع الإمبراطورى أو الصناعى ، ولكنها تجد نفسها مع ذلك مضطرة رغم أنها إلى التعايش مع مجتمعات أخرى بامة تؤمن بإيديولوجيات أو فلسفات

عامة . ولنلزم هذه البلاد المتقدمة برجماتية تجريبية في نظرها الى شئون الحياة ، وخبر منال لهذا النوع من المجتمعات المجتمع الانجلو سكسوني والاسكندناوي والفرنسي . ويمكن التنبؤ مع شيء من الحرص بأن الرواية المقابلة في هذه المجتمعات تعيش سنيها الأخيرة ، وأن التجارب المختلفة في أساليب السرد منذ ظهور أسلوب **بيار الشهير** كانت بمثابة نزع انتحارية للرواية كما عرفها **هنري فيلدينج Henry Fielding** و **جين أوستن Jane Austen** أو **ديكنز Charles Dickens** أو **مدام دي لافاييت Madame de la Fayette** أو **بلزاك H. de Balzac** أو **ستاندال Stendhal** .

وليس من شك في أن تقدم طرق الانصال الحديثة بالجماهير ومزاحمتها للكلمة المطبوعة كان بمثابة اغتيال للرواية كما عرفناها . ومع ذلك لاحظ أن ظروف حياة المجتمعات النامية على اختلاف درجاتها تفرض على المثقفين والادباء فيها نوعاً من الانطواء الفكري للتساؤل عن مقومات الشخصية القومية ، كما أن الحماسة الوطنية والايديولوجية تدفعهم الى اكتناز مآثراتهم الشعبية والدفاع عنها أمام ما يظنونونه حضارة عدائية نهمه .

وفي افريقية وآسيا استغلت صيغة الرواية لتسجيل الماضي القريب أو حياة الجيل السابق على الجيل الحاضر في محاولة لتحديد معالم الشخصية الجماعية للمجتمع النامي والدواعي لتوصيله الى ما هو عليه . فالواقعية التقليدية هي تقريباً المنهج الغالب على نحو ما نرى في روايات نجيب محفوظ المصري ، أو الشيخ حامد وكان السنغالي ، أو ملك رج أناند الهندي ، أو حزقيال امباليلى الفاني ، ولكنها واقعية بعيدة كل البعد عن واقعية زولا أو ديكنز . انها واقعية الفرض منها التحليل النفسي الجماعي لمجتمع ملتزم بمذهب معين ، كما أنها بمثابة تحليل تاريخي لمقومات الانسان المعاصر في المجتمع النامي ، وتسجيل لتراث تمتلئ النفوس قلقاً لفقدانه في معمعة الحياة المعاصرة .



والرواية العربية المفروقة ، التي بعدم الاستاذ الدكتور شمكري عياد دراسة لبعض الموضوعات الهامة التي تعالجها سوف بالحققا بغير شك ما لحق غيرها من أنواع الروايات الاخرى من ندهور نتيجة لتقدم الوسائل السمعية والبصرية . واطراد التحسين فيها . واقبال الجماهير عليها . فالحقائق حين يصل الى الذهن عن طريق حاسنين يكون اثبت مكاناً واسهل ادراكاً مما لو بلفنه من طريق حاسة واحدة ، واذا بلفته مصحوبة بالشرح والاقناع لم ندع مجالاً للشك أو التساؤل وعدم الفهم . هذا فضلاً عن أن السينما أو التلفزيون ، انما تعرض صور الشخصيات وهي تقوم بكل ما يقوم به من نملة من اعمال في الحياة ، اما الرواية المطبوعة فان الفارئ لا يرى فيها سوى رموز لمعان يعمل الذهن في سبيل فهمها ، وقد يخطيء وقد يصيب ، فهي لكل ما تقدم أصعب ادراكاً وأقل متعة حتى مع محاكاتها للواقع ، وانتشار التعاليم ، ونمو عدد الفراء ، فنحن لا نكاد نجد الآن بيتساً خالياً من المذياع ، أو التلفزيون أو شخصاً لا يتردد على دور السينما كلما سمحت ظروفه بذلك ، بينما نجد العديد من منازل المثقفين خالية من الروايات والقصص بصفة عامة . هذا على الرغم من أن البلاد العربية غنية الآن بكتاب الرواية الممتازين من أمثال نجيب محفوظ ، ونوفيق الحكيم ، وليلى البعلبكي ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وأن هؤلاء الكتاب يحاولون محاكاة الواقع ، وان كانت محاكاة - كما قدمنا - تقليدية غالباً . واذا قلنا ان الحماسة الوطنية تدفع الى الاحتفاظ بالتراث القومي فان الرواية بشكلها المألوف لا يمكن ان تعد تراثاً قومياً في الآداب العربية ، لأن عمرها لا يتجاوز الخمسين سنة في البلاد النامية . واذا كنا نملك الآن من الآلات السمعية البصرية السينما والمذياع والتلفزيون فقط فاننا لا ندرى ما يخبئه لنا الغد من آلات وابتكارات يتناقل الناس بواسطتها المعاني والأفكار .

شكري محمد عيسى *

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي

إذا لم يكن رصد الاتجاهات الأدبية مجرد تصنيف وسرد بلاو جرافي لعناوين الكتب فلا بد له من أن يتخذ أحد سبيلين : إما تفسر الأعمال الأدبية بالظروف التاريخية التي أحاطت بانتاجها ونشرها ، وإما دراسة هذه الأعمال من حيث هي تركيبات لغوية تستخدم حصيلة من الأساليب الفنية وبضيف كل منها الى هذه الحصيلة من خلال تفرد الخصاص . وكان هذا المقال يتخذ موقفاً وسطاً بين التفسير التاريخي والتحليل الفني ، لأنه يرى أن الأدب - والروائي خاصة - شاهد على عصره وقومه ، ولكن أخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون اعتماد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً أو اجتماعياً . وكما أننا - قراء ونقاد - نصل الى هذه الخلاصة في أثناء القراءة ومن خلالها ، فهي تتخلق عند الكاتب أيضاً في أثناء الكتابة ومن خلالها ، بحيث لا يمكن فصل الدلالة الفكرية عن الأسلوب الفني . وبما أن هذه الدلالة - مهما اختلفت موافق الكتاب تشير الى لحظة حضارية معينة - أي الى مرحلة معينة

* الدكتور شكري محمد عيسى استاذ كرسى الأدب العربي الحديث في كلية الآداب جامعة القاهرة . من مؤلفاته : « البطل في الأدب والأساطير » « القصة القصيرة في مصر » ، « موسيقى الشعر العربي » ، « تجارب في الأدب والنقد » ، و « الأدب في عالم متغير » أسندت اليه رئاسة تحرير مجلة « النقد » التي سوف تصدر في القاهرة قريباً .

في تطور أنماط التفكير والسلوك عند الجماعة - فأننا نرى أن جلاء هذه اللحظة الحضارية هو المدخل الأنسب لفهم مجموعة من الأعمال الأدبية ، إذ كان الحظ المشترك بينها أو بين معظمها ، ويأتى بعد ذلك نصنيف المواقف المختلفة الى تنطوى عليها هذه الأعمال ، وتقويم الأشكال الفنية التي تنطوى عليها هذه المواقف . وإذا كان الحكم على المواقف نفسها - كالحكم بالتقدمية أو الرجعية - خارجاً عن عمل الباحث الأدبي ، فإن الحكم على الأشكال الفنية - بعد تحليلها في ضوء الأعمال المشابهة - هو الهدف النهائي من عمل هذا الباحث ، بل هو صميم عمله في الحقيقة ، ولكن المدخل الحضاري الفكري يهيء مرتكزاً ضرورياً للتقويم الفني من حيث أن نجاح العمل الأدبي وحده الأعلى أن يصبح الشكل والمضمون شيئاً واحداً يستلزم تصور المضمون - ولو بنوع من التجريد - حتى يمكننا أن نحكم على مدى قرب العمل الفني أو بعده عن هذا الحد الأعلى . وهذا ما يفعله الناقد عندما يتعرض لكل عمل أدبي على حدة ، ولكنه متعذر إذا كان الغرض من المقال هو بيان اتجاهات عامة . ومن ثم فإن كلامنا عن الشكل الفني سينحصر في الأساليب - أو الحيل كما تسمى في النقد الروائي - التي يلجأ اليها كتاب الرواية ، ومدى مناسبة كل منها للمواقف المختلفة في اللحظة الحضارية المعينة .

ويحسن أنؤكد هنا ما ألمحت اليه منذ قليل من أن المدخل الحضاري يناسب دراسة الأعمال الروائية على وجه الخصوص . فالعمل الروائي يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات ، أى على تصوير أمثلة من السلوك الانساني ، والسلوك الانساني يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير ايجابياً أم سلبياً ، أي خاضعاً لهذه القيسم أو متمرداً عليها . بل ان اختيار الكاتب الروائي لأحداثه ، ودلالة هذه الأحداث عنده ، ينبعان أصلاً من مواضع اجتماعية . (١) وإذا كانت الرواية المعاصرة - متأثرة بالشعر المعاصر والفن المعاصر بوجه عام - قد أخذت تولى الشكل اهتمامها كله ، مخلفة عن كل ادعاء بصوب المجمع كما كان شأن اختها في القرن التاسع عشر (٢) فإن الاهتمام بالشكل راجع هو نفسه الى أسباب حضارية ، والحل الفنية التي تستخدمها الرواية المعاصرة لا يمكن فهمها وإدراك قيمتها إلا بنسبتها الى وعى الانسان المعاصر (٣) .

ولهذا أرى أن انشغال بعض النقاد عندنا بتحول الرواية العربية من الشكل التقليدي الى الشكل المعاصر قبل النظر في الأسباب الحضارية التي تدعو الى هذا التغيير ، هو بمثابة القفر الى النتائج قبل فحص الأسباب . ومن المؤكد أن يظهر للدارس الموضوعي أن هذا الانشغال نفسه مظهر من مظاهر اللحظة الحضارية التي نعيشها ، ولكن فمته - من حيث هو نقد - لا ندعو اللفت الى الأشكال الجديدة .

★ ★ ★

(١) انظر David Daiches; The Novel and Modern World, Ch. I Selection and Significance; Ch. KII Fiction and Civilization (Chicago 1939) .

(٢) لبزالة كلمة مشهورة : « انني سكرير للمجتمع اكتب ما يلهي عليه علي »

(٣) انظر : Alain Robbe — Grillet: Pour un Nouveau Roman, PP. 143—153: Nouveau Roman, homme nouvcau, (Paris, 1963).

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي

قلت ان الدلالات الفكرية للأعمال الأدبية تسير الى لحظة حضارية معينة ، وهذا يستلزم أن يكون كلامنا عن اللحظة الحضارية مستمداً من الأعمال نفسها ، وانما تأتي المعلومات التاريخية الخارجية لتسند هذا الاستقراء وتدعمه ، وهادما نحاوله هنا . ولكن اللحظة التاريخية التي نعنيها ليست منفصلة عن سابقتها ، ومن هنا يتحتم علينا أن نرجع الى الوراء ولو قليلاً . وبالطريقة نفسها ، لفهم اللحظة الحاضرة . وتأمل اللحظة الحضارية التي عاشها الجيل السابق من خلال الانتاج الروائي في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات يهدينا الى أن المعاناة الكبرى التي مر بها هذا الجيل كانت ترجع الى المواقف المختلفة التي اتخذها من الحضارة العربية . ومن المحقق أن بداية هذه المعاناة ترجع الى بداية العصر الحديث نفسه ، منذ هزيمة فرسان المماليك أمام جيش نابليون قرب الاهرام . ولكننا نقف عند الجيل السابق ولا نتجاوزه لأن هذا الجيل قد نبهت عنده مواقف لم تكن مواقف الجيل الحاضر الا امتدادات لمباتره لها ، نتكلم تحت ضغط الظروف الجديدة التي عاش فيها العالم العربي ولا يزال يعيش .

ما الذي يجعل لكتاب «الأيام» قيمته الأدبية لأن الكتاب بجزأيه (١٩٢٩ و ١٩٣٩) يتألف من صور عادية من حياة القرية المصرية والبئة الأزهري في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن . ولا شك ان للتجربة الخاصة القاسية التي عاها طه حسين أثرا في اضافة مسحة مؤرره على بعض أجزاء هذا الكتاب ، ولكن معظم فصول الكتاب يخلو خلواً تماماً من هذه المعاناة ، ولا ينقص ذلك من قيمته الفنية . فلا بد أن من سبب آخر أعم تعزى اليه فسمه الكتاب . أقول انه النسل الفني لا أقول انه أسلوب طه حسين ؟ ولكن لا الشكل ولا الأسلوب يمكن أن يقوموا بدون موقف معين يتخذه الكاتب ، والموقف الذي يتخذه طه حسين في «الأيام» هو موقف المصري المتخفف الذي اجتذبه حصاره أوروبا ولكنه ظل يختار في أعماقه إحاسيس الصبي الريف في قرية من قرى المنيا ، والمجاور الشاب في حي الأزهر . (من الطريف أن طه حسين يحدد ذلك الموقف في آخر كل من جزأى الأيام .) والضوء المستمد من الثقافة الجديدة هو الذي تكشف أبعاد المخزون القديم والوانه ، ولولا ذلك الضوء لما كان للمخزون أدنى قيمة ، لا أعني فقط أن الشكل الروائي الذي كتبه به «الأيام» كان جديداً على العربية ، ولا أن الصراحة التي كشف بها طه حسين تذكاراته العائلية والشخصية كانت شيئاً عزمالوف في الكتابة العربية والبئة العربية عموماً . ولكنني أعني أيضاً أن النبره النقدية التي تردد في نيايا الكتاب وترك طابعها على أسلوبه - دون أن يفسد تأثيره العاطفي - ما كانت لتظهر لولا ذلك الموقف المساعد .

واذا كان طه حسين في «الأيام» ينظر الى الحياة المصرية متأثراً بالثقافة الغربية ، أو من وراء البحر أن جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير ، فانه في (أديب) (١٩٣٥) ، نتخذ موقفاً مضاداً تقريباً . انه بصور - من خلال بطله الأدب - موقف المثقف المصري الذي يلقي بنفسه في لج الحاضرة الغربية فلا يستطيع العودة ، بل بهلك في المغامرة . الى جانب موقف البطل هناك موقف (الكاتب) نفسه تستشعره من ثنايا الرواية دون أن يصرح به ، وهو موقف المفامر الحريص الذي لا يبتلع التيار بل يعود الى وطنه محملاً بالنفائس كسلفه السندباد .

ويجب أن نقرأ «زهرة العمر» (١٩٤٣) - ولكنها بتاريخ كتابتها يجب أن توضع في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات - بجانب «عصفور من الشرق» (١٩٣٨) ، ليتضح لنا ازدواج نظرة المثقف المصري - والعربي عموماً - الى الحضارة الغربية . ان حب المرأة الغربية - في «عصفور

من الشرق» تفاحة شهية المنظر والمذاق ، ولكن الدود برعى في باطنها ، وحياة الانسان الغربى كلها مادة خالية من الروح ، اما الانسان العربى أو الشرقى ، « العصفور من الشرق » فهو فياض العاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى ، صورة للحضارة الشرقية الروحية . على خلاف ذلك نجد بونف الحكيم فى « زهرة العمر » يقول لصديقه أندريه ان الباخرة التى حملته الى مصر انما حملت جنمائه فقط ، اما روحه ففى قاعة كونسير « بليل » ، وبعد أن يعيش قليلاً فى الاسكندرية يعتبر انه « إلا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر » ، وحين يبدأ فى دراسة الأدب العربى يجد انه « خلق فنى ناقص التكوين » (٤) . ولا شك أن توفيق الحكيم كان يعتقد أنه صادق فى هذا كله ، ولعل التناقض البادى فى هذه الأحكام انما يرجع الى ما فيها من التعميم - والميل الى تعميم الأحكام مصاحب لكل تجربة جديدة - ولكن لاشك أيضاً فى أن هذه النظرة المزدوجة تعبر عن صراع بين نظامين من الفهم فى لحظة تاريخيه معينة . وفسد عبر الحكيم عن هذا الصراع بعد أن أعطاه معنى ميتافيزيقياً فى مسرحيته « أهل الكهف » . فهناك الصراع بين العقل (الحضارة المادية) والقلب (الحضارة الروحية) ، والقلب يحاول أن يتحدى الزمن ، ولكنه يفشل فيعود الى الكهف ساحباً معه جزءاً من الحاضر (بريسكا) .

لا يلبث هذا الصراع أن يظهر على المستوى الواقعى فى « قنديل ام هاشم » (١٩٤٤) لبحى حتى تم « الحى اللاتينى » (١٩٥٣) لسهيل ادريس . فالبطل « اسماعيل » فى « قنديل ام هاشم » يذهب الى انجلترا ليدرس طب العمون، وهناك يتعلم طب العيون ويتعلم أيضاً الحب ، ويطرح الاعتقاد فى الدين ليستبدل به الايمان بالعلم ، وهو الذى ذهب الى اوروبا يحمل فى امعته قبقاباً ، لأنه سمع من الشيخ رجب -أبيه- « أن الوضع سوء فى اوروبا متعذر لاعتباد الناس لبس الأحذية فى البيوت » (٥) . يعود اسماعيل بعد سبع سنوات لجد الناصر والجهل والفقر ، وبن عمه اليتيم - فاطمة النبوة التى قرأ فاحتها مع أبيه قبل أن يسافر - تعاليج عباها المريضان بزيت قنديل ام هاشم ، فيؤور ويحطم قنديل المسجد ، ويستقط وقد أصابه ما يشبه الصرع ، وبعد أن يتسقى يأخذ فى علاج بن عمه معتمداً على العقاقير الطبية ، ولكنها بعد البصيص الذى بقى لها من النور . وبصبح عشاها عمى كاملاً . . لا يطبق اسماعيل البقاء فى بيت الاسره فيهجرو ويقيم فى بنسيون . ولكنه لا يزال يحوم حول ميدان السيدة زينب ، وبعى رمضان . وليلة القدر . ويدخل « مقام السيد » وهو مأخوذ بما يشبه التجلى الصوفى ، ويأخذ من خادم المقام زجاجة من زيت القنديل . لقد عميت فاطمة النبوة لأنها لم تكن مؤمنة بعلمه ، انما كانت مؤمنة برب القنديل . ويعود اسماعيل الى معالجة الفتاة البائسة « يسنده الايمان » . ام يذكر انما الكاتب هل عالجه بزيت القنديل ام بالأدوية والعقاقير ، ولكنها تشفى على كل حال .

هذا هو الزواج المثالى بين العقل والروح ، بين العلم والايمان، بين الحضارة الغربية والحضارة العربية . وبذلك يمكن أن نقول أن يحيى حقى تخيل نوعاً من المصالحة . اما سهيل ادريس فى الحى اللاتينى فيحتفظ بالتناقض بين الحضارتين دون الوصول الى حل . فالبطل - وهو أيضاً طالب يدرس فى باريس - لا يستطيع أن يقبل فكرة الزواج من جانين مونثرو بعد أن توثقت علاقتهما دون زواج ، ووراء امه التى تستعجل عودته لتزوجه احدى قريباته . هو اذن يحب

(٤) زهرة العمر (القاهرة ١٩٥٥) ص ٥٣ ، ٥٨ ، ١٢٨ .

(٥) الرواية ، ص ٢٥ .

حضارة الغرب ولكنه لا يجرؤ على أن يعلن اعتناقها، أو يجعله مشروعاً ، والمرأة هنا يمكن أن تعد رمزاً للحضارة نفسها (٦) . وتعتبر الرواية عن اسمرار التناقض بين الحضارتين حين تصور جانين فتاة حساسة صادقة مخلصه قادرة على التضحية ، وبذلك تنال عطفنا أكثر من البطل نفسه ، الذي يمكن أن يبدو لنا قاسياً ، مغروراً ، ضعيف الإرادة في الوقت نفسه . ونستطيع أن نتنبأ بأن البطل سيتزوج تلك القريبة أو سواها ممن ترضى عنهن أسرته وتقاليده قومه ، ونستطيع أن نوافق على أن هذا هو المسلك الصحيح أو الواجب ، ونستطيع أن نعطف على البطل أيضاً لأنه أقدم على نوع من التضحية ، ولكن عواطفنا ستظل موزعة بينه وبين جانين ، أي بين قيمنا الحضارية العربية والقيم الحضارية الغربية .

لعل للفارق الزمني بين « قنديل أم هاشم » و « الحي اللاتيني » تأثيراً في اختلاف الموقفين . ولعل للفرق بين البيتين المصرية واللبنانية دخلاً في ذلك أيضاً . وعلى كل حال فقد كانت السنوات القلائل التي أعقبت الحرب العالمية الثانية حافلة بالتغيرات في العالم العربي : استقلال سوريا ولبنان ، حرب فلسطين ، الكفاح الوطني لاجلاء بقايا الاستعمار البريطاني من مصر . ولا يبعد أن تكون المواجهة المستمرة مع الاستعمار سبباً في مزيد من التقبل للقيم الحضارية الغربية . لا العكس (وقد حدث شيء شبه بذلك في أوروبا بتأثير الحروب الصليبية) ، ومن ثم تصبغ « أزمة الضمير العربي » في موقفه بين الحضارين ، أكثر حدة . وسيكون المجال أوسع لبحث هذه العلاقة في الأعمال التالية .

ويمكننا أن نقول - على سبيل التقريب - أن العالم العربي اذ يتقدم نحو أواسط الخمسينيات يستقبل مرحلة جديدة في تطور تلك الأزمة ، وهذه المرحلة الأخيرة - ويبدو أننا نشهد قمتها في الوقت الحاضر - هي التي نريد أن نتناولها بتيء من التفصيل في هذا المقال . ولكننا نرى من الضروري ، قبل أن ننتقل إلى هذه المرحلة ، أن نقف قليلاً عند شخصية كمال عبد الجواد في ثلاثية « بين القصرين » (١٩٥٦ - ١٩٥٧) لنجيب محفوظ ، باعتبار أن كمال عبد الجواد ، كبطل « الحي اللاتيني » ، يقف على مشارف المرحلة الجديدة .

إن إيمان كمال ثم الحاده مرتبطان بحبه ثم فشله في الحب (٧) . وكما أن ذكرى عايدته - حبه المثالي - تظل مضيئة في قلبه الذي كسره حتى ليناجيها وقد سمع خبر موتها . « أنى حزير يا عايدة لأنى لم أحزن عليك كما كان ينبغي » (٨) فكل ذلك يظل قلبه متشبهاً بالإيمان وإن استبدل العلم بالدين . وهو يربط بين العلم والحضارة الأوروبية ، ويفصل بين الحضارة الأوروبية والاستعمار ، ويحدث نفسه ألا تناقض بين أعجابه بسعد زغلول وأعجابه بكوبرنيكوس وأستولد وماخ ، فسعد زغلول لا يجاهد العلم الأوروبي ، ولكنه يجاهد لربط مصر المتأخرة بركب الإنسانية . وليس ثمة تناقض أيضاً بين الإيمان بالعلم الأوروبي أو الانجليزي وبين كرهه انجلترا ، فكره انجلترا نوع من الدفاع عن النفس ، والوطنية ليست إلا إنسانية محلية . أنه يحاول التوفيق بين كل هذه العناصر المتنافرة في إيمانه الجديد ، ولكنه لا يلبث أن يقول لنفسه :

(٦) انظر : يوسف الشاروني : دراسات في الأدب العربي المعاصر (القاهرة ١٩٦٤) ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .

(٧) انظر : محمد حسن عبد الله : الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ (الكويت ١٩٧٢) (كمال والبحث عن التطلع) ص ١٠٨ - ١١٩ .

(٨) السكرية ، الفصل ٥١ .

« الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الأدمي دلالة وتمنعه ولعباً بالعقول وإدارة للشك والفيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصال، وهي كالمعشوق الأدمي عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولا تخلو في كثير من الأحيان من مكر وخداع وفسوة وكبرياء » (٩) . ولبس هذه حقبة العلماء ولكنها حقيقة الصوفية وأهل الوجد . ومؤدى ذلك التناقض هو الشك في كل شيء حتى الشك نفسه : التصوف هروب ، والإيمان السلبي بالعلم هروب ، والشك نفسه هروب . ومحصل ذلك هو العجز . واذن فلا بد من عمل ، ولا بد للعمل من إيمان ، ولا يستكبر كمال الذى أشرف على الأربعين أن ينلقى من ابن اخيه السعوى مبدأ وافق عليه سقمقه الأح المسلم : مبدأ التوره الأدبية : العمل الدائب على تحقيق اراده الحياه ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى : اما أن تؤمن بأن مثل الناس حق فتلتزمها ، واما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليها . هذه هي الشوره الأبدية (١٠) ، هي نقيض ما انتهى اليه كمال من حيرة وشلل ، وهي بشاره الجيل الجديد ، والمخرج من أزمة الضمير العربي أمام التحدى الحضارى . لا جرم أنها كانت - في أشكالها المختلفة - موضوعاً خصباً للروائيين منذ أواسط الخمسينيات الى اليوم . فهذه فترة غلبان في العالم العربي . فترة شهدت تعاظم حرب التحرير الجزائرية وانتصارها الأخير ، واشتداد الخطر الاسرائيلي الذى دلت عليه حربان عدوانيتان ، وبعث حركة المقاومة الفلسطينية في صورة انضج وأقوى تنظيماً من أي وقت مضى ، كما شهدت تجارب في الحكم لم تخل من تضحيات وآلام .

سنتناول جوانب هذه الأزمة - أو الشورة - في الصفحات التالية من خلال أعمال روائية مختارة . وأساس هذا الاختيار أن تكون الأعمال التى نعالجها ممثلة لجميع الجوانب المهمة في هذه الأزمة - الشورة ، وأن تكون على درجة من النضج الفنى . ولكننا لا نزعم أن هذه الأعمال - دون غيرها - هي التى تعبّر عن الأزمة التى نتحدث عنها ، ولا أنها أجود الأعمال التى تعبّر عن هذه الأزمة ، فقد يكون ثمة ما يساويها أو يفوقها جودة ، فقد تختلف الأحكام في مثل هذه الموازنات ، ولسنا نستبعد أن يكون قد ظهر في جزء من العالم العربي عمل روائي جيد لم يتيسر لنا الاطلاع عليه ، ولو اطلعنا عليه في جنبه لكان حرياً أن يضيف جديداً الى هذا البحث ، كذلك نحن لا نزعم أن هذه الأزمة - بجوانبها المختلفة - تستوعب جميع الموضوعات الروائية التى عولجت فعلاً ، أو التى تمكن معالجتها . فثمة موضوعات أخرى ألصق بالتطور الداخلى للمجتمع ، أو أقرب الى المشكلات الانسانية التى لا تنأى باللمحة الحضارية كبر تأثر ، على أننا نستبعد أن يخلو موضوع روائي خلو تاماً من جميع جوانب هذه الأزمة . والحق أنها جوانب متنوعة ومتشابكة ، بحيث لا نستطيع أن نعزل فيها جانباً عن الجوانب الأخرى الا على سبيل التجريد العلمى ، كما أننا لا نستطيع أن نستقصى جميع الصور التى يمكن أن تنفزع عن هذه الجوانب . وإذا راعينا هذا كله فأننا نستطيع أن نجعلها في خمسة ، نتمنى توضيح كل منها على عمل أو أعمال قليلة أقرب تمثيلاً لها :

الجانب الأول : البحث عن الذات القومية

(٩) فصل الشوق ف ٤٠ .

(١٠) السكرية ف ٥٤ .

- الجانب الثاني : التحول من الماضي الى المستقبل .
 الجانب الثالث : الحضور الفردى .
 الرابع : الموقف النقدى .
 الخامس : التساؤل الميتافيزيقى .

★ ★ ★

أولا - البحث عن الذات القومية :

موسم الهجرة الى الشمال - للزمن بقيه

١ - فى هذه المرحلة لم بعد البحث عن الذات القومية مسوبا بالحسين - نوعاً من الفرار الى حضن الام - كما فى « قنديل ام هاسم » ، ويمكن أن نضيف أيضاً « زينب » و « عودة الروح » - بل أصبح امنحاناً لهذه الذات من خلال الصراع مع العدو . لذلك يشغل العنف الجنسى فى رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » (١٩٦٦) مكان الحب فى الأعمال الروائية السابقة . فى محاولة مصطفى سعيد لكاتبه قصة حياته يكتب هذه الكلمات فى الاهداء : « الى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء اما سوداء أو بيضاء ، اما شرقية أو غربية » . هذا الاهداء الملفت الذى لم يكب بعده سطرأ واحداً يتركنا فى حيرة من معنى حياة مصطفى سعيد . هل أراد أن يرى الأشياء بعينه كليهما ، يراها مختلطاً بياضها بالسواد ، لا شرقية ولا غربية لا وهل نجح فى ذلك لا لعلنا . اذا نظرنا الى حياته من الخارج ، نميل الى القول أنه نجح بعد تجارب هائلة ، فقد قضى الأعوام الأخيرة من حياته مزارعاً عادياً فى قرية من قرى شمال السودان ، يعيش فى سر من فلاحه أرضه ، ويشارك بعلمه وخبرته فى مشروعات القرية ، ويقاوم استغلال العمدة والتجار . ولكن مصطفى سعيد فى داخل نفسه لم يطمئن قط الى هذا النجاح ، فهو ينكر حياته الماضية فى بلاد الغرب ، متعللاً بأن اعلانها سيعوقه عن مواصلة الحياة التى اخنارها بين فومه البسطاء ، ويزعم أنه يجهل اللغة الانجليزية ، وهو الذى كان محاضراً فى إحدى جامعات انجلترا ، ولكنه مع ذلك يحتفظ فى بيته الريفى البسيط بحجرة مغلقة ، مبنية على الطراز الانجليزى ، جمع فيها كل كتبه وكل التحف التى كانت تزين شقته فى لندن ! وهو أخيراً يترك هذا كله . يتركه لأن مصيره هو التجوال المستمر : « أشياء مبهمه فى روحى وفى دمنى تدفعنى الى مناطق بعيدة تتراءى لى ولا يمكن تجاهلها » (١١) . ويبتلع النهر ، ان لم يكن منتحراً فقد قصد أن يفرق . وبالكاد بفلت الراوى ، الذى يشبهه من نواح كثيرة ، من المصير نفسه ، فهو فى نهاية الرواية يلقى بنفسه الى الماء أيضاً . ويكاد يستسلم للفرق ، ولكنه يتذكر : « اننى اذا مت فى تلك اللحظة فأننى اكون قد مت كما ولدت ، دون ارادتى . طول حياتى لم اختر ولم اقرر . اننى اقرر الآن اننى اختار الحياة . سادحياناً لى اناسا قلبلين احب ان ابقى معهم اطول وقت ممكن ، ولان على واجبات يجب ان اؤدبها » . مسرور مصطفى سعيد اذن - أن يرى

بالعينين ، البياض والسواد معاً ، لاشرق ولاغرب - مشروع عسير ، لا يعرف عسر الا من حاوله بهمة اسطورية كهمة مصطفى سعيد ، بل اننا نكاد نحكم انه مستحيل اذا اخذنا الجنس على انه رمز ، فمصطفى سعيد لا يصل الى الالتحام التام مع جين موريس الا بالدمار لكليهما . ولكن هل صحيح ان مصطفى سعيد ، في هذا الالتحام المدمر ، برمز لحضارة فومه ؟ اليس الصحيح انه تلميذ مخلص للحضارة الغربية انه « ابن الانجليز المدلل » او « الانجليزى الأسود » كما كان زملاؤه في كلية غوردون يطلقون عليه « بمزيج من الاعجاب والحقد » (١٢) اخذوه الى المدرسة طفلاً ، ذا ذكاء خارق ، ولكنه بلا جذور ، لا مجتمع ولا اهل ، أبوه ناجر كسر التنقل ، مات قبل ان يولد ، وامه مخلوقة عجيبة ، « على وجهها شيء مثل القناع ، كأنها شخص غريب جمعتنى به الظروف صدفة في الطريق » . امه الحقيقية هي تلك السيدة الانجليزية التي تحب الشرق حباً رومانسياً ، والتي عاش في كنفها هي وزوجها أثناء دراسته الثانوية في القاهرة (١٣) .

ولكن مصطفى سعيد لا يستطيع ، مهما فعل ، أن يكون انجليزياً حقيقياً . يستطيع ان « يعوج فمه ويمط شفثيه لتخرج الكلمات الانجليزية من فمه كما تخرج من أفواه أهلها » (١٤) ولكن « اللفة ليست لفته ، تعلم فصاحتها بالممارسة (١٥) ويستطيع ان يثبت تفوقه العلمى ، حتى ليعين محاضراً للاقتصاد في جامعة لندن ، وهو بعد في الرابعة والعشرين من عمره ، ولكنه يتهم بأنه اقتصادى لا يوثق به ، وأنه تحول الى مهرج بين أيدي حفنة من الانجليز المعتوهين (١٦) .

والآن الام هذا الارتباط الفاجع بين مصطفى سعيد وجين موريس ؟ انه يرمز الى سقوط الحضارة الغربية صريعة العنف الذى مارسنه طويلاً مع الشعوب المستعبده . فمصطفى سعيد يتخيل نفسه قائلاً أمام المحكمة الانجليزية - الاولديلى - التى مثل امامها منهما بقتل جين موريس :

« اننى اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجه ، وقعقة سنايك خيل اللنبى وهى تطأ ارض القدس . البواخر مخرت ارض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول (نعم) بلغنهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوربى الاكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان . جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام . نعم يا سادتى ، اننى جئتكم غازياً في عقر داركم . قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ . أنا لست عطيلاً . عطيل كان اكدوبة » (١٧) .

أى أن القصة التى تفسر قتل عطيل لديمونة بغيرته الشرقية المفرطة قصة كاذبه . على

(١٢) الرواية ف ٢

(١٣) الرواية ف ٢ .

(١٤) الرواية ف ٢ .

(١٥) الرواية ف ٢ .

(١٦) الرواية ف ٣ .

(١٧) الرواية ف ٦ .

أن مصطفى سعيد بهم أيضاً أن يقول للمحكمة : « هذا المصطفى سعيد لا وجود له . انه وهم . اكدوبة . واننى اطلب منكم أن تحكموا بعمل « الاكدوبة » وايضا : « أنا لسب عطيل » . أنا اكدوبة لماذا لا تحكمون بتسقى يقتلون الاكدوبة » (١٨) . اذن فقد تكون قصة عطيل كاذبة . ولكن مصطفى سعيد كاذب أيضاً حين يسمى نفسه عطيل . انه كاذب . بعبارة اخرى . حين يصطنع لنفسه شخصية قومية لا يريد بها الا أن سحر نساء الغرب ويوقعهن في حبائله : شخصية العربي الافريقى : « وجه عربى كصحراء الربع الخالى . ورأس افريقى يموح بطفولة شريفة » (١٥) . هذه الصورة الرومانسية للانسان العربى قد تفر بعض التافهات والتافهين فعلاً ، ولكنها . بعبارة عن الواقع . والأدهى أن مصطفى سعيد يؤمن بهاهو نفسه ، فهو لا يمتنع تصور نفسه في صورة البدوى الرحال ، وهو يمزج بين المدينة التى بنزلها والمرأة التى يملكها . وهو فى الحالين فاتح يحمل السيف والفوس والسهم والنشاب . لذلك لم يكن مصطفى سعيد كاذباً فقط . بل كان هو نفسه اكدوبة .

وهذا الناقض يفسر حمد الراوى عليه . بعد أن أعجب به . ان « حسنة بنت محمود » التى تزوجها مصطفى سعيد حين اسوطن قرية الراوى ، وأولدها طفلين ، يمكن أن تؤخذ على أنها رمز للأرض السودانية ، الطبية الخصبة . وقد أعدها مصطفى سعيد بجريومه العف الاوربى ، فأقدمت على جريمة تتبها الجريمة التى اقترفتها فى لندن ، بل أسد فظاعه : قتال الزوج الذى اكهنه على الاقتران به بعد اخفاء مصطفى ، وقتلت نفسها على الأثر . والراوى قد أحب هذه المرأة السودانية حراً لا سنوبه شهوة الامتلاك . وكاد يطير بلبه مصرها الفاجع . ومع انه لا يقر تقاليد الفرية السودانية التى تجعل المرأة ماعاً للرجل وحسب . ساق الى سب زوجها واو كارهه ، فانه اسد سخطاً على طبيعة العنف التى تؤدى الى القتل . ذلك بأن الراوى . وان اشبه مصطفى سعيد فى كونه مثقفاً سودانياً اقام فى بلاد الانجليز سنين طويلة وشرب ثقافتهم . فهو يخلف عنه اختلافاً أصلاً من حيث الانتماء الى الأرض . ان الراوى شديد الانحياز بحياة الفرية ، لا يكاد يعود اليها بعد غربه سبع سنين حتى يندمج فى أفراسها واحزابها . وجدها ولهوها . وبقدر ما يكرر صورة الصحراء والرحلة فى خواطر مصطفى سعيد ، يلقى صورة التجرد والحقل فى خواطر الراوى : من أول لحظة يعود فيها الى فريته « نظرت خلال النافذة الى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحصاد لا يزال بخير . انظر الى جذعها القوى الممتد . والى عروقها الضاربة فى الأرض ، والى الجريد الاحصر المهدل فوق هامتها . فاحس بالطمأنينة . احس أننى لسب رشقة فى مهب الريح ، ولكنى مثل تلك النخلة ، مخلوق له اصل . له جذور ، له هدف » (١٩) .

واذا كان مصطفى سعيد امراً يسند به الشوق الى كل جديد وغريب ، فان الراوى لا يستريح الى الغريب حتى يرى منه فتشابه من المؤلف ، والباس عنده هم الناس فى كل مكان . واذا أخذنا عن هؤلاء الغرباء أشياء نافعة ، ونفرت فى بلادنا أشياء كثيرة ، فانا سنبقى كما نحن :

« الوجوه هناك كنت أختلها قمحة اسوداء ، فتبدو وجوهاً لقوم اعرفهم . هناك مثل هنا ، ليس أحسن ولا أسوأ . ولكننى من هنا ، كما أن النخلة القائمة فى فناء دارنا نبت فى دارنا ولم تنبت فى دار غيرها . وكونهم جاءوا الى ديارنا ، لا أدري لماذا ، هل معنى ذلك أننا سم

حاضرنا ومسئولنا ؟ انهم سيخرجون من بلادنا عاجلاً أو آجلاً ، كما خرج قوم كبرون عبر التاريخ من بلاد كسرة . سكك الحديد ، والبواخر والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ، سنكون لنا ، وسنحدث لغتهم ، دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عاديون ، واذا كنا اكاذيب ، فنحن اكاذب من صنع انفسنا » (٢٠) .

نظرة واقعية الى تفاعل الحضارات : نأخذ بعضها من بعض دون حرج ، وبقي الناس العاديون ناساً عاديين ، يصنعون حضارتهم بأيديهم . ولكن هذه النظرة الواقعية تلوح هنا وهناك في سيايا لوحة اسطورية لبطل يوشك ان يكون خرافياً ، بقدرانه الذهبية الخارفة ، ونأثره السحري في كل من يتصلون به ، لا النساء فقط بل الرجال أيضاً . ان محبوب ، وهو الرعم السباسي للقرية ، يقول عنه في لحظه من لحظات السكر : مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ، يظهر فجأة ويفب فجأة » (٢١) . وفي لحظه سببه يخل الى الراوى ومجده المحاضر في جامعة الخرطوم ان مصطفى سعيد يمكن ان يكون ابا لاحدهما أو اخاً أو ابن عم (٢٢) .

من هذه الناحية يمكن أن نقارن « موسم الهجرة الى الشمال » « بمدام بوفاري » . فكما ان « مدام بوفاري » تقدم النظرة الواقعية من خلال قصة امرأة رومانسية مفرقة في الخيال . كذلك تقدم « موسم الهجرة الى الشمال » نظره واقعية الى الشخصية العربية من خلال سيرة نبيه اسطورية .

★ ★ ★

ب - تبدأ رواية محمد عبدالحليم عبدالله « الزمن بقية » (١٩٦٨) بحاده بدو معجزة لانها توشك أن تكون منقطعة عما تلاها من حوادث . أعنى محاولة البطل « صلاح النجومى » ان يهرب الى الخارج في سفينة تجارية يونانية . ان الحادثة تعبر عن بداية القطعة بين العلى صلاح النجومى وبين أهله ملاك الأرض الانرياء القساة . ولكن لماذا السفينة بالدات ، لماذا يجسم صلاح - ابن التسعة عشر عاماً - نفسه ان يذهب الى بورسعيد ويقيم فيها أياماً ويحنا حتى يتفق مع بحار يبدو على سبماه الاجرام كى يدخله خلصة الى مخزن من مخازن البضائع ؟ لماذا الا ان تكون رحلته الى حضارة مختلفة ؟ ولكن بداية الرحلة لا تبتر بخير . لقد وقع الفتى في ايدى عصابة من الأسقياء . فهو بعثال مرة اخرى حتى يهرب من السفينة قبل أن تغادر الميناء . العودة الى ظلم آل النجومى ارحم . على الفتى المنرد ان يبحث عن الحقيقة في موطنه وفوق أرضه . وهو يرى حقيقتين لا حقيقة واحدة : الحقيقة الواقعة وهذه ناعافها نفسه ، والحقيقة المطلقة وهذه لا يتردد في أن يبيع أرضه وحبانه في سبيلها . الحففة الواقعة يعبر عنها أخوه طه النجومى حين يقول له :

« الفلاحة يا بنى يعنى الفلاحة .. الأرض لا تنب حبة الفول الا اذا شرخنها .. حبه الفول النى لا يستطيع كسرها بأسنانه الا الحمار . الأرض فاسية .. وبطنها قاس ، يعنى العمل فيها فاس .. فاذا كنت تريد أن تكون فلاحاً فلتكن أخلاقك مثل الأرض .. فاهم با أفندى ؟ انظر الى

(٢٠) الرواية ف ٣ .

(٢١) الرواية ف ٧ .

(٢٢) الرواية ف ٣ .

الأرض بعد حصد القمح والبرسيم وبساعة وجهها من التسفوق . وبطنها لا يرفد فيه إلا الموتى . . ولولا الماء عليها لكانت وحشا . . انظر الى الجبال . . نم أنت بعرف عدد القتلى الذين سقطوا من أجل الماء . . فاما أن تكون وحشا واما أن تأكلك الأرض » (٢٣) .

الحقيقة الواقعة يمثلها طسه النجومى والنجومى الكبير . هما فاسبان كما يتصوران الأرض قاسية . وصلاح نفسه سلم بهذا الأمر على أنه واقع ، وأن أبى الخضوع لهذا الواقع : « لا صبر لى على الفلاحة . . انها عمل له قوائمه الشاذة . . اما أكل واما ماكول . . واما ظالم واما مظلوم . . وبغير هذا لا يمكن أن تصلح » (٢٤) . ولكن نمة حقيقه اخرى لا تحنى رأسها للضرورة . حميقة مطلقة يمثلها عم محمد الجندى خادما الدوار الذى رباهم جميعاً . محمد الجندى لا يبالى أن يصارح النجومى الكبير نفسه برأيه فيه وفي المافين « شهاد الزور » الذين يحطون به . وهو وحده يفهم بجانب صلاح ، ويصبح في وجه أخيه الكبير : « المثل يقول الى ما يعرف الصقر يسوبه . والله ما فيكم مثله » (٢٥) . أنه « لا يعرف الحياء ولا الخوف » . فليس في يده شيء يخشى أن يفقد (٢٦) . حتى المرض والموت لا يخافهما محمد الجندى : « نحن نحارب الأمراض بعدم الخوف . ياما نصيبنا للدئاب فحاشا وجررناها من ذنولها ودخلنا بها البلد . . كنت أسمع أبى بكلم الله في الليل عندما يصيبه كرب ، كان يقول له كل ما في نفسه . . كأنه صاحب سهران مع صاحبه . . واحد في السماء وواحد في الأرض . . وعندما بنام يصبح بلا هموم » (٢٧) . وعندما يقترب نهايته يوصى صديقه الساب أن يكتب على قبره آية واحدة حفظها من فقهه القرية « غلب الروم في أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سفلبون » (٢٨) .

محمد الجندى هو معلم صلاح الأول ، عرف من سلوكه الواقى المظمئن جلال معنى الحرية . واران أن يأخذ بأيدي الفلاحين الاجراء في أرض اسره حتى يفقهوا معنى الحرية وبعيشوها . ولكنهم ناس لا « رينس » لهم يستطيعون أن يطروا به ولا حتى يمشون به على الأرض . والرش يمنح الطيور شخصية ، وهؤلاء الذين لا رس لهم لا شخصية لهم ، فهم لا يفكرون فيما هم فيه . اما الذين يفكرون فيه فعذابهم مضاعف ، لأن نفكيرهم نفكير الاسير . وتذكر ما قرأه عن تولسنوى ، أن الفلاحين خافوا منه وهو الذى كان ناصرهم في الظلمات ، فأحس « أن بعض البشر مثل أرض المسنقعات قد تكون مهدا لجنة في المستقبل . لكنها اليوم ان زرعت الأنسجار فيها بين الماء والغاب أكلتها بوحشية » (٢٩) . وبيتعد صلاح النجومى عن الرفق وبقيم في القاهرة . ولكنه لم يزد على أن نقل معركته من أجل الحرية — حرية الفلاح خاصة — الى العاصمة ، حيث يعمل محررا في مجلة صغيرة لا يلبث أن يصير مالكها ، وهكذا يعرف الفتاة « اسرار » التي تقول له ملفزة : « أنت تكذب من أجل حرية الفلاح وقد عملت أنا من أجلها لكل الناس بلا فلم » . تشير الى جميعه

(٢٣) الرواية ف ٣

(٢٤) الرواية ف ٢

(٢٥) الرواية ف ٢

(٢٦) الرواية ف ٢

(٢٧) الرواية ف ٤

(٢٨) الرواية ف ٨

(٢٩) الرواية ف ٣

سرية اجتذبتها اليها ذات مرة أحد الشبان ، ربما يجعل منها عشيقة له . ويتأمل صلاح كيف تسعى طوائف مختلفة من الناس طالبة الحرية :

« محمد الجندي يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة كمن يبتهلون الى الله دائماً عقب الصلوات . والسيدة اسرار تمثل طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة وصراخ يجعلها تسلم زمامها لمن يقول لها : تعالى فمفتاحها معي . والاستاذ البدوي يبحث عنها في المعرفة . . . حيث يسبح هناك في انوارها متحرراً من الطموح ومن أنقال كثيرة أخرى . أما أنا فلن أراها الا في اطلاق سراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التي رأيتها مكبلة في قرية النجومى » (٣٠) .

ان تمارس الحرية فعلاً ، وأن تمارس فوراً . هذا هو السبيل لتحقيق واقع كريم . أما « السفينة » فسجن دونه كل سجن .

★ ★ ★

ثانياً - التحول من الماضي الى المستقبل :

صراخ في ليل طويل - السفينة -

عائد الى حيفا - الآلهة المسوخة

كتبت رواية « صراخ في ليل طويل » لجبرا ابراهيم جبرا في القدس سنة ١٩٤٦ ، ولكنها لم تنشر الا في بغداد سنة ١٩٥٥ . انعداها اذن بين حصاد الاربعينيات أم على الأعراف بين الاربعينيات والخمسينيات أم من حصاد أواخر الخمسينيات ؟ ان اتجاهها يلحقها بهذا القسم الأخير . ومعنى ذلك أننا نتبع في هذه الحالة تاريخ النشر لا تاريخ الكتابة . وينبغي الا نعد ذلك غريباً . فكثير من الأعمال المتقدمة يضطر أصحابها الى أن ينتظروا بها حتى يتهيأ الجو العام الصالح لتقبلها ، « صراخ في ليل طويل » واحد من هذه الأعمال . صحيح ان موضوع الثورة على التقاليد البالية قدم شغل الروائيين العرب منذ نشأة الرواية (يكفي أن نذكر « الاجنحة المتكسرة » لجبران و « ابراهيم الكاتب » للمازني) ولكن هذه الثورة تبلورت في المرحلة الحاضرة موقفاً واضحاً ، كمن يولى ظهره لاتجاه قديم ويأخذ في الاتجاه المضاد . و « صراخ في ليل طويل » تتخذ هذا الموقف . فالبطل « أمين » ينتمي الى فئة من المثقفين الساخطين . فئة تكفر بالحب لأنها ترى فيه نفاقاً وحيلة من المرأة لتلبية مطالب الجسد ، وتحترق الشراء ، لأنه يستصحب الفراغ والتفاهة . يقول لهم « رشيد » وهو مثال البورجوازي الراضى عن نفسه ، و « خلاصة الزوجية المعتزة » ، وغاب عنه أن دانية - زوجته - لا تضيع فرصة من فرص الهوى ، وان طبيعتها الزانية طوحت بها في كثير من العلاقات البشعة :

« أنتم تتفاوضون عن كل ما يعجب به الانسان ، فلا تنتبهون الا الى العيب والاعوجاج ، ثم تزيدون الطين بله بمنطقكم المعكوس ، وبرفضكم القيم الصحيحة ، وبخلقكم هذه الصور كأنها الكوابيس ، لا ريب في أن أذهانكم مسرح للصرير ، واذا تأملت في جسد امرأة لم تجدوا لذة الا في

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي

التنكيت على مؤخرتها . تعتقدون أن الناس أوغاد إذا كانوا أغنياء ، وشحاذون إذا كانوا فقراء . تمقتون العفة ، ولكن تهاجمون كل من لم يكن عفيفاً . أما النساء عندكم فهن أما مومسات رخيصات ، أو ماصات لدماء الرجال » (٣١) .

وأمين الذى جرب الفقر والفنى ، أى أنه عرفهما كليهما «من الداخل والخارج» ، واستنام زمناً للذة الرخاء المادى ومتعة الحياة الزوجية ، حين أصبح كاتباً مشهوراً ، وتزوج عن حب فتاة من الطبقة البورجوازية ، صحا ذات صباح فوجد الزوجة الحبيبة قد هجرته ، فأدرك زيف حياته كلها . ولكن « سمية » ظلت تتخيل له فى يقظته ومنامه ، وذكريات حياته معها تقتحم خواطره وتعبث بوجدانه . وفى هذه الفترة عرف « عنايت هانم » واختها « ركزان هانم » وهما السليلتان الباقيتان من أسرة من أقدم أسر المدينة وأغناها . لقد أعجبتا بمقدرته على إحياء الماضى فى كتبه ، وإطلاعها على حياة الجماهير الشعبية التى « يجعل منها إطاراً يحيط بالموضوعات الرئيسية » ، وطريقته السارة المزعجة فى القذف بأبطال كتبه فى جو من الشهوانية النادرة والألم العنيف . فطلبتا منه أن يعاونهما فى كتابة تاريخ أسرتهما . إن عنايت هانم أشبه براهبة تعيش فى ذلك التاريخ وله ، أما ركزان الاخت الصفرى فإنها تجارى اختها فقط ، وفى دماها ما فى دماء أسلافها من شهوة فائرة .

الماضى اذن - ماضى المدينة وماضيه الشخصى - يستحوذ على أمين ويبقيه كالمشلول . وفجأة تموت عنايت هانم . وتدعوه ركزان هانم لتعلن اليه أنها قد تخلت عن فكرة الكتاب :

« حاول يا أمين أن تقدر موقفى . هذا القصر المتباعد الأطراف كله لى - ولست أريده . لى عدة آلاف من الفدادين فى القرى المجاورة - ولست أريدها . عندى كل هذه الأوراق والبقايا هنا وفى الغرف السفلى ، ولست أريدها - ليست هذه كلها إلا ملحقات الماضى وأدوات زينته ، أنها سراويل الموت التى ضحت عنايت بحياتها من أجلها . أما ما أريده الآن فهو الحاضر . أريد حاضراً حياً طليقاً . ألا تظننى تقدمت فى السن يا أمين ؟ ليس ما تراه على وجهى سوى ظلال الشيخوخة التى تسقطها عليه هذه الجدران العتيقة المتآكلة » (٣٢) .

لا . ان ظلال الشيخوخة لا تستطيع أن تسقط عليها . أنها امرأة ذات جاذبية شديدة . ويفاجأ أمين - مرة أخرى - بكلمة :

- أنتزوجنى ؟

وتحدثه عن عزمها : ستبيع البيت والأطيان ، وتبنى بيتاً حديثاً فى منطقة أخرى من المدينة . وستحرق هذه الأوراق . ويحاول الدفاع عن تلك المخلفات التى أصبح مولعاً بها ، ولكنها تدمسها فى الموقد ، وتأمّر الخادم بأن تسكب عليها النفط ، وتروح ترقبها متلذذة وهى تحترق .

لقد نهبت « ركزان » بعملها الجنونى شيئاً كان هامداً فى نفس أمين . لقد شارك عامين فى سدانة ذلك الماضى النخر . وها هى ذى تعلن اليه ساخرة أنها ستمضى فى إحراق ما بقي من الكنز ، وعندما تتزوج ، ستكتشف كنوزاً أخرى . أنها تكبره بعشر سنوات ، ولكنها لا

تزال امرأة تشتهي . أما أن يتزوجها فهذا أمر آخر . أنى له في رومانسيته أن يتخيل زواجا لم يكن على الحب ؟ ولن يحبها ، فهي نفسها جزء من ذلك الماضي الذي بدأ يتخلص من أساره . أنها تدنو منه لتقبله مودعة حتى الصباح فيرى في عينيها ذلك البريق الجنسي الذي ما انفك يلتصق في عيون آل ياسر منذ العصر الخالية . ويتخيل له وجه الزوجة الحبيبة بكل بهائه فيطمس وجه المرأة المتحبة .

لقد وعد « ركران » أن يبلفها جوابه في الصباح . ولكنه يستيقظ قرب الفجر فاذا جسم « سمية » ، الزوجة الهاربة ، يلامس جسمه ! ليس هذا حلمًا ! تقول له : مسكين حبيبي ، لقد ظلمتك .

« ونظرت إليها من جديد ، لأتأكد من وجودها هناك ، بعد تلك الأشهر الطويلة التي مرت كليل خانق لا يطلع فجره . ورأيتها لأول مرة . هذه القوة اللعينة في عينيها ، هذا العسل السام في شفتيها ، هذه السطوة الابليسية في يديها ، تعملها كلها في » ، فأقع متمرغا فوق صدرها » .

ولكنه يتذكر لقاءهما الأول ، ويتذكر خيانتها ، فيأمرها أن تخرج . ويسمعان دويًا ويصران من النافذة دخانًا . هذه « ركران » تحطم ماضيها ، تحرق ثياب أسلافها الموبوءة . ولكن النار نفسها تحرق سمية أيضًا . فلتخرج ! .

« كنت أتحرق الى عناق امرأة هي أشهى نساء الأرض - ولكن انظري الى نفسك : صفراء كالصفر ، ذابلة كالصفر . ولست أريد الموت بعد اليوم » .

وينطلق خارجا الى الطريق . واذا ركران قادمة بسيارتها في سرعة رهيبة . وتدعوهم ان يصعد الى جانبها ، ولكنه يمتدح :

« لا ، شكراً يا ركران شكراً . ما أروع جرأتك ! نسفت قصر كرك فنجوت ونجيتني . ولكن عليك أن تبحي عن حياتك الجديدة وحدك » .

وتبتعد ، وتبتعد سمية ، ويمشي أمين على مهل في الطريق الخالية : « غير أن الطريق لم تظل خالية طويلا . ما هي الا فترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشعب أمامي ، تملؤها جموع الناس ، ولم يكن من العسير علي » ، حين حدثت في عيونهم ، أن أدرك أن الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم - كما كنت هائما لسنتين مدينتين ، يبحثون عن نهار لليل طويل وبداية لحياة جديدة » (٣٢) .

لقد أطلت الاستشهاد من هذه الرواية الممتازة لسببين : أحدهما أن النقد أهملها أهمالاً تاماً - فيما أعلم - فوجب أن يكون التعريف بها وافياً . والثاني : أن فكرة التحول من الماضي الى المستقبل تظهر هنا صافية بحيث يكفي لتوضيحها أن نبرز الخط الرئيسي للرواية . ولا يهمنا أن « الغرب » لم يرد له ذكر صريح هنا ، فالكاتب والقارئ كلاهما يعلمان أن التشبث بالماضي سمة من سمات رد الفعل الذي واجهته به الحضارة العربية غزو الحضارة الغربية ، ولا يلزم من هذا

أن يكون الاتجاه الى الحاضر والمستقبل تسليماً للحضارة الغربية ، ولكنه يمكن أن يكون ثقة بالقدرة على مواجهتهما ، وهو في هذه الرواية كذلك .

اما آخر روايات جبرا « السفينة » (١٩٧٠) فهي عمل أكثر تعقيداً . ولكن فكرة « التحول من الماضي الى المستقبل » رئيسية فيها . فهي ذات ضلع هام في تجارب أبطالها الأربعة : عصام السلطان ، ولى عبد الفنى ، ووديع عساف ، والدكتور فالح حسيب . انهم جميعاً هاربون . اهل الكهف هربوا الى كهفهم ، الى الماضي ، أما هؤلاء فانهم هاربون الى السفينة ، الى المفارقة ، الى المستقبل . وهم جميعاً رافضون ، كجماعة أمين في الرواية الاولى ، ولكنهم لا يكتفون بالرفض ، فكلهم يحول رفضه الى فعل ما . ومع أن مواقفهم مختلفة أشد الاختلاف فانهم يلتقون في أنهم جميعاً رافضون ، وانهم هاربون الى المستقبل (٢٣) . عصام السلطان يرفض ماضي اسرته : « لماذا قتل أبى جواد الحمادى ، وأنزل بحياتى لعنة ما زلت اعانيها ؟ تمرد ، وقتل ، ثم عاش منفياً عنا . الكل قال : حسناً فعل . لقد رفع رؤوسنا . لابس . ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضت عليه الحياة بعيداً عنا ، وجعلت منه مجرد اسطورة . ولم تستنكف من أن تفقدنى المرأة الوحيدة التي أحبت ، وتبقينى معلقاً بها من بعيد » (٢٤) . لقد التقى مع لى عبد الفنى طالبين في انجلترا . . هو يدرس الهندسة المعمارية في لندن ، وهى تدرس الفلسفة في اكسفورد . لم يعرفا أول الأمر أن أباه قتل عمها بسبب نزاع على أرض في لواء الكوت ، ولكنهما حين عرفا كان جبهما أقوى من أن تمنعه الترات العشائرية ، وكانت انجلترا ظئراً حنوناً لذلك الحب . ولا كذلك بغداد . بغداد وجبهما كانا ليجتمعا . هناك كانا يلتقيان كالفراء ، ولم يطق عصام احتمالاً ، فعزم على الهجرة الى انجلترا ، حيث تنتظره وظيفة طيبة . لقد باع أرضه لأن الأرض كانت ترمز للأغلال التي تقيد مستقبله ، وها هو ذا على متن البحر ، لا يخشى الدوار ، هارب نعم ، ولكنه هارب الى المستقبل . ولكن « لى » تلاحقه هنا أيضاً . يظن أول الأمر أن اجتماعهما كان مصادفة ولكنها تعترف له أنها تعمدت ذلك ، حين علمت أنه مسافر على هذه الباكسة . ولى شريكة عصام في الحب والعذاب . يلومها على أنها طوت صفحته ، وتزوجت الدكتور فالح حسيب ، ولكنها تائهة ، فاجأتها الثورة في بغداد ورأت السمات في عيون الطلاب . وكان عصام في المعسكر الآخر فكرهته . هى أيضاً هاربة ، هاربة من بغداد ، ولكن طريقها غامض شائك .

على العكس من عصام كان وديع عساف . وديع فلسطيني اشترك في جهاد ١٩٤٨ . قتل صديقه وشقيق روحه بين يديه ، وأبى أن يحمل جثته ويسلمها الى ذويه الا بعد أن انتقم من قاتليه . هو اليوم بعيد عن وطنه . ربح مالاً في التجارة ، ولكنه مصمم على أن يعود الى القدس ، وأن يبني فيها داراً ويمتلك مزرعة ، وينجب عشرة أبناء ، فالقدس صخرة العالم ، ولا كصخور القدس : « امرأة رائعة ، هائلة ، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض النهدين والبطن والفخذين » (٢٥) . لا ينسى وديع يوماً قضاة مع صديقه فايز يتجولان بين الصخر والزيتون ، فلما بلغ منهما الجهد والظما ذهباً يلتمسان عين ماء ، وإذا عين داخل كهف كبير ، مكان رطب ندى ، قديم قدم التاريخ . قالوا : « هل ثمة في العالم كهف يتفجر ماء محيياً أقدم من كهفنا هذا ؟ » (٢٦) . وديع رافض ،

(٢٣) الرواية صفحة ١٠٤ .

(٢٤) الرواية صفحة ٨٠ .

(٢٥) الرواية صفحة ٦٣ .

(٢٦) الرواية صفحة ٦٢ .

مغامر : « أكثر من مرة حييت الموت عن قرب ، فحياني وفات عنى . . . أنا مقامر عريق . . . ولا أقبل الخسارة بسهولة . خساراتي كثيرة ، ولكنني لا أقبلها . لم أقبل إخراجي من القدس بالرصاص والدynamيت . لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يدي . لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس أهلى . لم أقبل التنقل من بلدالى بلد بحثاً عن لقمة عيش مزرية ، عن سقف اقيم تحته أبى وامى . لم أقبل أن ينظر أحد الى نظرة الشفقة أو التأفف - خسارات كثيرة ، قمرت وأقامر دائماً للتعويض عنها » (٢٧) . الأرض عنده خسارة تعوض ، مفقود يستعاد ، ليست غلاً يقيد مستقبله ، بل هى المستقبل نفسه . ثم انها - وهذا هو الأهم - ليست هى المطمح الأخير ، كما كانت عند أسلافه ، انما هى منطلق للمغامرة الدائمة .

« فى نفسى دائماً ركض على التلال ، وسيطويل بين صخور الجبل ، بل حتى على أمواج بحيرة طبريا . المسيح يلازمى ، حافياً ، كبير القديمين ، تقطر أصابعه الطويلة بالمعجزات ، وهو يكاد لا ينطق . ثم تأتى ساعات الصحو ، ذلك الصحو العريض ، الفسيح ، حيث تبرز الناس والأشياء محددة ، صلبة ، واضحة لدرجة الإيذاء . ما الذى نحن فيه ؟ أى فردوس مجانيين هذا ؟ فى هذه الساعة بالذات ، ونحن فى هذه القمرة الصغيرة نتأهب للخروج الى البحر ثانية ، وقد أرهقتنا الفلسفات والأوهام ، ربما كان غيرنا ، رحالة انجليزى ، أو فرنسى ، يقطع الربع الخالى مثلاً ، يفامر بحياته فى رمال البوادي ، محاولاً السيطرة على لغة تعصى على لسانه وحنجرته ، ويجد متعة فى شرب حليب الناقة بعد أن يفصل وعاء الحليب ببولها . ما الذى نعرفه نحن عن صحارانا ، والفيافي المفتوحة للمغامرين من خلق الله ، والمغلقة دوننا ، عن البدو مثلاً من امتنا ، هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسط أوقيانوس الرمال بكومة من الحجارة ، كمن يرسم مسار هذه السفينة بقلينة عائمة . . هؤلاء المغامرون ، هل يبحثون عن النفط ؟ ربما . عن المعادن ؟ ربما . يمسحون ما أهمله حتى الله من أرض ليرسموا له خطوط طول وعرض شرقاً وغرباً على خريطة ؟ ربما . يخدمون أغراضاً خفية لدولهم ؟ ربما . المهم هو أنهم يقدفون بأنفسهم فى بوادي المجهول ليعودوا بما يمكن أن يعلم ، ويحدد . وفى تلك الاثناء يكونون قد قارعوا الشمس وعاشوا النجوم ، وقهروا العطش ، وعاشوا على حفنة من التمر ، وهرأوا بعض عجيزتهم على رحال ابل لم تخلق لهم . ولا ريب ، ولا ريب أبداً ، أن بعضهم أيضاً هارب من أمر ما . هارب من مجتمع لا ينسجم معه ، أو امرأة يخشى زواجها ، أو راحة تنخر قلبه كالسوس فى الخشب . ولكن الهرب لديه هو نحو الأصعب والأشق ، والأجدى . خمس سنوات يقضيها رحالة بين الأعراب يتعلم لهجة من لغة لن يقرأها ولن يكتبها . ويعود الى لندن أو باريس عودة قائد مظفر من معارك نائية ، ليصف طلوع الفجر على خيمة مرعز سوداء ، وكيف تتلقى الحصى اولى الاشعة البنفسجية فتتوهج كاللآلىء ، ملقية وراءها ظلالاً زرقاء طويلة . . انه يكتشف الانسان فى جوهرة ، وقد اغتنى بالله ونفسه عن كل شئ الا لآقل الاقل : كلمة جميلة واحدة تطربه ، وكلمة حارقة واحدة تلهبه . حيث المروءة تتبدى كل يوم ، حيث الحياة هى الشجاعة المتجددة ولا يبقى للجان الا موته المتكرر . وفى النهاية يكتب الرحالة كتابه وينشره ، ونقرأه نحن بلفته الاجنبية لنعرف شيئاً جديداً عن أنفسنا ، لنعلم أين بعضنا منا . »

هؤلاء المغامرون يهربون نحو الأصعب والأشق والأجدى . ولكن لهم مرتكزاً يعودون اليه ويقاسون به « فالقربة هى غربة عن مكان ، عن جذور ، وهذا هو جوهر الأمر . الأرض . الأرض

هى كل شيء... يجب أن تكون لنا تحت أقدامنا أرض صلبة ، نجبها ، ونخاصمها ، ونهجرها لشدة ما نجبها ونخاصمها ، فنعود إليها » (٢٨) .

« فلسطين . المستقبل . الحرية . الثلاثة مجتمعة هى المهمة . وهى عملية اخضاع للواقع . ولأننا مقدمون عليها فنحن نتفاعل » (٢٩) .

الدكتور فالح نموذج آخر : « بيوريتانى ، متزمت ، يخشى اللذة ، ولكنه أصر على الزواج بامرأة توحى بالحرية والانفلات ، واللذة » هكذا يبدو لوديع : أما فالح نفسه فيقول : « أردت أن أبقى نقياً ، نظيفاً ، لأننى كنت أرعد كلما رأيت المستر هايد يريد أن يبرز ثناياه الوحشية من خلال وجه الدكتور جيكل . أنت «لمى» الفيلسوفة ، كنت وحدة تامة . جمال وجهك وجسمك منسجم مع جمال تفكيرك . كنت أطلب فيك ملجأ لتوزعى وانشطارى . ولكننى انخذلت فيك . كنت جداراً عجزت عن اختراقه » (٤٠) .

انه أيضاً هارب ورافض . لعله هارب من نفسه . أميليا فرنيزى هى المرأة الوحيدة التي أيقظت طاقته الهائلة على الحب ، ربما لأنها هي التي كسرت الحواجز ، يتفقان على أن تسافر معه على نفس السفينة ، ولكنه يبقيا بعيدة عنه بعناد : الدكتور جيكل المتحفظ . وينتهى به الأمر الى الهرب الأكبر والرفض الأكبر : الانتحار . .

« سيقولون : كان جراحاً ناجحاً ، وزوجته جميلة (وربما أضافوا : وخليته جميلة) ودخله كبير ، وفى منتصف ثلاثينياته ، أى شيطان اذن أغراه على الانتحار ؟ كأنما القضية قضية زوجة ومال ، كأنما الحياة يمكن أن ترثى بما هو خارج عن قواعدها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه . حدثنى وديع عن أزمة فى التاريخ وعودة الى الأرض ، وحدثنى محمود عن ثورات قيد الدرس والتخطيط . وقضيت عمري باحثاً فى مثل هذه الأزمة وهذه الثورات . ولكن إنسانيتى كانت دائماً رافضة ، لأنها مبتورة ، مشوهة ، مطعونة ، من الداخل ومن الخارج . أرفض زمن القتل . أرفض زمن الخيبة ، أرفض الناس . وها أنا أخيراً أرفض الأمل . تمنيت لو أستعلى على البشر ، على همومهم ، حقارتهم ، قساوتهم ، ولكننى أخفقت . شيء ما يستطردبى الى ما أعجز عن ادراك كنهه ، شيء شارد ، تحس به الحواس كلها ، ولكنه يراوغها جميعاً . كالزمن . تشعر به ولكنك لا تستطيع الإمساك به أو حفظه . وهو مع ذلك يلتف حولك ، ويلازمك ، ويداعبك ، ويقهرك ، الى ان تبلغ آخر مداك : التراب » (٤١) .



لعل « فكرة الماضي والمستقبل » لم تلح على ضمير عربى بقدر ما ألحت على الضمير الفلسطينى . ولا اظنها مصادفة أن الروائيتين اللتين تحدثنا عنهما فيما سبق هما لكاتب فلسطينى ، وليست مصادفة أيضاً أن نجد رواية مهمة أخرى لكاتب فلسطينى آخر تعالج الموضوع نفسه . وهذه الرواية الثالثة هى « عائد الى حيفا » (بدون تاريخ) لفسان كنفانى . يصور

(٢٨) الرواية صفحة ٨٤ - ٨٦ .

(٢٩) الرواية صفحة ١٣٢ .

(٤٠) الرواية صفحة ٢١٩ .

(٤١) الرواية صفحة ٢١٤ .

الكاتب رحلة يقوم بها زوجان عريان الى بيتهما القديم في حيفا ، حين فتحت اسرائيل الحدود بين الضفة الغربية وفلسطين المحتلة على اشرحرب ١٩٦٧ . ليس الحنين الى الوطن القديم هو الدافع الوحيد لهذه الرحلة ، بل هناك دافع أهم : انهما يلتزمان أئراً من ابنتهما البكر « خلدون » الذى فقده رضيعاً يوم احتل الصهيونيون البلدة . وتكون المفاجأة عندما يعلمان ان بكرهما ربي في البيت القديم نفسه في كنف الزوجين اليهوديين اللذين سكناه . ويكون لقاء درامى بين الابوين والابن الذى لم يرهما قط ، والذى أصبح ضابط احتياط في الجيش الاسرائيلى . وكان الرواية كلها بنيت لتصور ذلك الموقف . فتطرح من خلاله قضية فلسطين من وجهة نظر جيل الشباب الفلسطينى الذى لم ير أرض آبائه ولكنه مصمم على استرجاعها لأنه يرى فيها قضية وجوده .

يقول الشاب حين تعرفه « امه » اليهودية بأبويه العربيين :

« انا لم أعرف ان مريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث أو أربع سنوات. منذ صفري وأنا يهودى . أذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية وأكل الكوشير وأدرس العبرية . وحين قالوا لى اننى لست من صلبهما لم يتغير أى شيء. وكذلك حين قالوا لى - بعد ذلك - ان والدى الأصليين هما عريان ، لم يتغير أى شيء ، لا لم يتغير . ذلك شيء مؤكد . ان الانسان هو في نهاية الامر قضية » .

ان الشاب يراهما مخطئين لأنهما تركا ابنتهما الرضيع ولم يحاولا استرجاعه . عشرون سنة لم يفعل الأب خلالها شيئاً ليسترد ابنه : « عاجزون ! عاجزون ! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل ! » هذه هى الحجج التى لقنها منذ صفره . لم تقل له امه اليهودية ان العرب طردوا من بيوتهم ، ومن كان منهم في شوارع حيل بينهم وبين الرجوع اليها . لم تقل له انها رأت طفلاً عربياً مقتولاً بأيدي الهاجاناه . ولكن الأب لا يدافع . انه لا يرى في هذه الاتهامات لوم ابن مهجور ، بل سخط عدو يبرر جريمته . ليس في الامر عاطفة . لا أبناء ولا آباء هنا . الام وحدها هى التى تبكى تأثراً ، لأنها لا تفهم ما يقال . أما الأب فانه يوافق تماماً على « أن الانسان هو ، في نهاية الامر ، قضية » ويناقش ابنه البكر الذى أصبح يهودياً وصهيونياً على هذا الأساس :

« انا لا أتحدث اليك مفترضاً أنك عربى ، والآن أنا أكثر من يعرف أن الانسان هو قضية ، وليس لحمًا ودمًا يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد ، انما أتحدث اليك مفترضاً أنك في نهاية الامر انسان ، يهودى أو فلتكن ما تشاء . ولكن عليك أن تدرك الأشياء كما ينبغى . . وأنا أعرف أنك ستدرك ذات يوم هذه الأشياء ، وتدرك أن أكبر جريمة يمكن لانسان أن يرتكبها ، كائناً من كان ، هى أن يعتقد ولو للحظة أن ضعف الآخرين وأخطائهم هى التى تشكل حقه في الوجود على حسابهم ، وهى التى تبرر له أخطائه وجرائمه » .

ويشعر الأب بشوق غامض لخالد ، ابنه الآخر الذى تركه في الاردن ، والذى يريد أن يلتحق بالفدائيين لولا أن أباه يمنعه . ويتمنى أن يعوداً فيجداه قد ترك البيت ، انه يتساءل ، وهما يهتمان بالخروج من بيتهما القديم : ما هى فلسطين الحقيقية ؟ ما هى فلسطين بالنسبة لخالد :

« انه لا يعرف المزهريه ، ولا الصورة ، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهى بالنسبة اليه جذيرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيلها ، وبالنسبة لنا ، أنت وأنا ، مجرد

تفتيش عن شيء تحت غبار الذاكرة ، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار . . غباراً جديداً أيضاً ! لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل، وهكذا كان الافتراق ، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح . عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتغل الزهور ، وهم انما ينظرون للمستقبل ، ولذلك هم يصححون أخطأنا ، وأخطاء العالم كله « (٤٢) » .

★ ★ ★

أما « الآلهة المسوخة » (١٩٦٠) للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي فانها تدور حول فكرة « الماضي والمستقبل » على مستوى العلاقات الفردية . ما الذي يجمع بين ميرا بنت الثانية والعشرين ونديم أستاذ التاريخ الذي جاوز الأربعين غير الجوار في المسكن وصبوة الكهل الى الشباب والراحة الغامضة التي تجدها صبية حين تلوذ برجل في عمر أبيها ؟ ان كليهما يصارع شياطين الماضي . ميرا تعيش مع فكرة أبيها الذي مات بالسكتة القلبية . تعتقد انها ستموت فجأة مثله . ان الرجل الميت لا يزال سيد البيت ، لا يزال يحكمه من صورته المعلقة على الجدار ، تجلس الام كل يوم الى هذه الصورة ، تخاطبها كلما حزبها أمر ، ككاهنة اله وثنى . أما نديم فيعيش مع فكرة أن زوجته « خذلت » لقد كان له ماضٍ حافل مع النساء . وتعب . وحلم ببيت متواضع وامرأة وفيه لا تدعو الرجال لزيارتها لأنه يرضى كل حاجاتها ورغباتها . وتخيل نفسه أباً سعيداً لأبناء كثيرين . ولكن « عايده » خذلت . لم تكن عذراء .

كلاهما كان في حاجة الى الآخر . كانت الفتاة تعيد الى الكهل عهد صباه . وكان الكهل يحررها من عبوديتها للأب . والزوجة المهجورة حبلى ، انتهزت لحظة سكر الزوج يهذى باسم ميرا فقادته الى الفراش واخذته بين ذراعيها « كطفل مريض » . والفتاة شفيت من خوف « الغيمة البنفسجية » التي ستحملها بعيداً كما حملت أباه ، فعرفت المرح ، وأحبت شاباً يقاربها في العمر ، وانفقا على الزواج

تقول لأخيها هاني :

« أرغب أن أبدأ الحياة بقبل رجاء . وأنا أيضاً أرغب أن امارس كل هنيهات يومي : النهار والليل . فأنا مللت هذا السرير . مللت النوم الساعة التاسعة . مللت المكتب . مللت جسدي المحنط . أنا أود أن ابدل . أن ابدل . أن ابدل . والآن قد قررت أن احقق هذه التغيرات مع رجاء » .

ويقول هاني :

« وأنا أيضاً قررت . . قررت السفر الى خارج البلاد لأتخصص ، فأنا اكاد أختنق هنا . الشوارع نحيلة متشابهة قرمة ، فتبقى هذه الأبعاد الزرقاء المترامية فوقنا وتحتنا كأنما العالم سماء فقط وبحر . ونحن برغش نجتر أحاديثنا، وندوى فوق جثث أعمالنا . ونعيد ترديد نكاتنا ونضحك لها في كل مرة » .

وتناجى الام زوجها المطل عليها من فوق الحائط :

« أسمع يا حبيبى ، خمس وعشرون سنة وأنا سجينه غرفة أحرسهما فيها . اسليهما . اشاركها المرض والبكاء والضحك والجوع والشبع .. ويصمان الآن على تركى . ماذا أفعل يا حبيبى ماذا أفعل ؟ » .

واذا لا تسمع جواباً ، تكرر :

« أجبنى ماذا أفعل ؟ »

ويهمس هانى :

« ميرى ، هل الصورة تتكلم ؟ »

وتصيح ميرى :

« وهل الاموات يحيون ؟ »

ويستد غضب الام ، فنقذ الصورة بالزهريه ، ولا تقنع حتى تنزل المستبد القديم عن مكانه ، وتضعه على الأرض . لكن الكاتبة تصور انقلاباً سياسياً (٤٣) .

ولكن بينما تفتح الحياة ذراعيها للفتاة التى محت صورة الماضى من خيالها ، يحيط الذبول والفناء بالكهل الذى ظل متشبثاً بماضييه ، صواته وخذلانه ، لقد ماتت عايدة فى اثناء الولادة ، وطرح الطفل فى وعاء زجاجى يطفح بالاكسجين ، وهجرت ميرى البناية ، ولم يبق لنديم من سلوى الا معاقرة الكأس ، حتى لا يستطيع أن يفتح عينيه ولا أن يرى النور :

« مشيت المرأة صوب (الجرك بوكس) وانحنت تفتش عن رقم اسطوانة . ودارت المقاعد فى رأس نديم . والمرأة . والجرك بوكس . والطاولات والقناني . والسقف .. ووقفت امام واجهة الزجاج الفسيحة فى غرفة الأطفال على اعرف طفلى ، لكن الطبيب ربت على كتفى وسألنى : هل تريد أن تلقى نظرة على طفلك ياسيدى . انه فى علبه زجاج يستكمل نموه الطبيعى ، فصرخت فى وجهه : لا . لا . وهذه المرة نظر الى بعطف .

وانطلق من صندوق النغم لحن قديم . ناعم . حنون . وعادت المرأة ، ووقفت خلف البار ، وتحسست بأصابعها البراقة رأس نديم المطروح على الخشب وسألته :

الا تنوى مغادرتنا الليلة يا سيدى ؟ ان تذهب ؟

فحاول أن يفتح عينيه لينظر اليها ، لكنه نزل عن الكرسي ، واسند ظهره على البار ، والمرأة خلفه ، وغمغم وهو يفتش عن الباب بعينه :

الى أين اذهب ؟

فهزت المرأة كتفيها ضجرة :

وكيف تريدنى أن أعرف أنا الى أين يجب أن تذهب انت ؟

وسحب جسده معه ، سحب على طرف طاولة . على كرسي . على حائط . على الباب . على عمود كهربائي في الشارع . على ذراع أحد المارة .. على زاوية مقهى (لباريت) . وصاح على رصيف المقهى ، ينشر ذراعه على عينيهِ الضوء . الضوء الفاجر . الضوء في هذه المدينة السافرة (يعميني) .

وانزلق ، في شارع صغير مظلم ، يتلوى « (٤٤) » .

★ ★ ★

ثالثاً : الحضور الفردي :

نائر محترف - ستة أيام

ما دور الفرد في التحولات الكبيرة التي تجري في العالم العربي ؟ تساؤل كان لا بد أن يثور ، نابعاً من الواقع نفسه ، ومتأثراً بالفكر الوجودي الفرنسي على الخصوص . اتضح هذا التأثير في عدد من الأعمال الروائية نختار منها هاتين الروايتين : « نائر محترف » لمطاع صفدي ، و « ستة أيام » لحليم بركات . وكلاهما نشرت في بيروت سنة ١٩٦١ ، وبينهما اختلاف غير يسير في الأسلوب ، ولكنهما تمثلان معاً ذلك الجانب من أزمة الضمير العربي ، الذي نراه مرتبطاً بصراع الحضارات ، بسببين : السبب الأول هو مناهضة الاستعمار ، والسبب الثاني هو الاقتباس من الفكر الغربي . ويظهر التشابه بين الروايتين في نموذج البطل الوجودي الذي يلتزم بقضية عامة من خلال شعوره بحريته الفردية ، ولكن الثورة عنده أشمل وأعرض مما تكافح الجماهير من أجله . ف « كريم » النائر المحترف ، يقرر أن الثورة أكبر من المبادئ : النائر نائر فحسب (٤٥) . وهو يكره « صوت البوق العام » يكره فكرة الكتل والقيادات . لقد ذهب إلى بيروت ، بعد أن خاض ثورات كثيرة ، « في أي مكان من الأرض العربية يسيل عليه دم أحمر » ، في فلسطين ودمشق والجزائر ، وهو الآن مرهق ، يريد أن يعيش ، أن ينغمس في الزحام ، وأن « يعيد النظر » في كل شيء . ولكن كنعان ، أحد رفاقه القدماء ، يحاول أن ينتزعه من عزلته ويعبده إلى الصف : « أنه يتحدث عنهم جميعاً . أنه فقد ذاته من قديم وأصبح هو الكل . انظر إلى عينيهِ جيداً . أنه لا يراني كما أنا ، ولكنه يرى في هذا الجزء من الكل الآخر ، الذي عليه أن يهديه . أنه إنسان هداية كبرى ، فاحترس منه يا كريم . هذا رجل ينطق دائماً باسم التاريخ ومراحل الفاصلة . أنه لا يبدأ حديثه إلا بهذه العبارة (أن منطق المرحلة التاريخية يفرض ...) أليست هذه نبوة عظمت ذات دين آخر ؟ » (٤٦) .

كريم يكره الأفكار الجاهزة والشعارات الكبيرة . أن أصدقاء كنعان من شباب الجامعة يحيطون به ، يسألونه عن رأيه في كل شيء ، ولكن :

« ... أنا نفسي قد تحولت إلى سؤال كبير ، يتأرجح على الأرض ، يودون ثقة ، وكيف انحلت لهم من هذه الصلادة ، التي تيبست عليها نفسي . أن أصواتهم تكاد ترتطم بهذا الفراغ الصلب ثم ترجع إليهم رنيناً أجوف ، فقد حرارة الثبرة الانسانية الأولى ، التي انطلقت منها .

(٤٤) الرواية صفحة ١٨ .

(٤٥) الرواية صفحة ٢٥ .

(٤٦) الرواية صفحة ١١٧ .

لم أعد أستطيع أن ألقى اليهم بأفكار جاهزة . اننى احاورهم قليلاً ثم لا البت ان اتخذ دون أن يدروا موقف السائل . فالقى اليهم بأسئلة تتابع حتى تخلق اثارة أعمق في نفوسهم . هؤلاء الشباب مهما صفت نفوسهم الا انهم مأخوذون بالشعارات الكبيرة التي تغطي لافتات الشوارع وأعمدة الصحف . ولكن ... ماذا لو جعلت الكلمات الكبيرة تختفى من عالمهم ، وأن تعود بهم نفوسهم الى مقرها الأول ، حيث يرتج كل شيء .. لا اريد . كيف يمكننى أن أنقل اليهم هذا الداء ، دائى أنا . فلا تركنهم على مفترق الطرق . ولكنهم يملكون الآن على الاقل ارادة أقرب الى الأصالة والاخلاص للبحث ، انهم الآن لا يبحثون عن تصنيف لهم ، ولكنهم ربما بحثوا في المستقبل عن أساس كل تصنيف « (٤٧) » .

وهو يجد نفسه منفصلاً في أحداث لبنان سنة ١٩٥٨ ، لا يستطيع الا يلتزم ، ولكن جهده مقصور على نقل الأسلحة الى الثوار . وفيما عدا ذلك هو يتجول بين المقاومين في الأحياء الشعبية الثائرة ، او يتردد على علب الليل التي لم تغلق أبوابها في بيروت ، يراقب هناك ، كما يراقب بين المقاومين ، محاولات الانسان لتحرير نفسه من أوهامه عن نفسه .

وبينما يتحدث كنعان عن الخيانات وتعدد القيادات ، يتحدث كريم عن ثورة الأفراد :
« اننا نحن العرب كنا في حاجة دائماً الى ثورات الأفراد من خلال ثورة الجماعة » .

ثورة الأفراد « هي تلك الثورة التي تستمر وتستمر حتى تنسى لم كانت ، ولأى شيء هي تسعى ، ثورة من أجل حرية القلب ... ثورة بدون نظم عسكرية وجبهات ولكنها هي التي تمد كل جبهة بمثولتها الانسانية الدائمة في وقت الحاجة ... الثورة ليست مدرسة لتخرج لنا بطلاً ... انها تجربة البطل أمام ذاته أولاً » (٤٨) .

وبينما هما يتناقشان يأتيهما نبأ شاب صغير أصيب إصابة خطيرة . منذ عرف كريم هذا الشاب « غابى » شعر أنه يحاول أن يثبت رجولة ضائعة من هيئته الخارجية . ويقول له كنعان : « أهذا ما كنت تعنيه بقولك ان على الشاب منا أن يكتشف ثورته الذاتية أولاً ؟ اننى أفهم الآن . انه لا شيء يعدل قيمة الدم المسفوح » .

ان بعض ملاحظات كريم تبدو لنا ذكية وصادقة ، ومع ذلك فان كثيراً من أقواله وأفعاله تدل على أنه وجودى غير ناضج ، بل مجرد انسان نرجسى . لا جرم اننا نعجب حين يحدثنا عن السلام الذى يحتويه اذ يجد نفسه في حي قديم في بيروت أو دمشق أو بغداد أو مراكش .

« ههنا ان سقطت فجأة على الرصيف لن أبقي وحيداً حتى تصل سيارة الاسعاف . سوف تمتد آلاف الأيدي ووراءها آلاف الألسنة تلهج بالأدعية . ههنا سلطة القدر تقبع وراء كل حجر عتيق ، وراء كل نفس متهيبة ، وراء كل جبهة متواضعة » (٤٩) . ولكنه لا يلبث أن يهرب منهم . ان التعالى الوجودى الحقيقى أمر فوق قدرته .

★ ★ ★

(٤٧) الرواية صفحة ١٤٢ .

(٤٨) الرواية صفحة ٢٨٠ .

(٤٩) الرواية صفحة ١٠٨ .

و « سهيل » في « الأيام الستة » نموذج شبيه بكريم . انه يراقب الناس كثيراً ويراقب نفسه قليلاً . لقد اندر الأعداء مدينته « دير البحر » أن تستسلم أو تُمسح عن وجه الأرض وفي موجة الحماسة التي سادت الاجتماع العام خطب سهيل وقال ما أرادت الجماهير أن يقول . ولكنه لم يلبث أن انسل من الزحام ووقف مستنداً الى السنديانة الكبيرة عند شاطئ البحر يحدث نفسه :

« دير البحر فسيفساء . ماذا يشده اليها ؟ ماذا يشده الى الخوف والجهل والفقر والتناحر والفوضى والتكالب ؟ أيتها البلدة الموزعة . المرأة التي تلبس البنطلون تقف الى جانب المرأة المحجبة بعباءة سوداء سميكة . الواحدة منهما تتجاهل الاخرى . تنفصل عنها . فسيفساء - السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة . لمياء تكره ان يقال انها من دير البحر فتحبس نفسها في البيت تصفى لفانجر وشوبان وارمسترونغ منتظرة الفرج عندما يموت والدها فترثه وتتحرر من استبداده . اما جارها فريد فيحس ان كل نقطة من دمه هي لدير البحر فتهدر في وجوده عاصفة من المحبة لتراها والبغض لأعدائها . لمياء لا تعرف فريد . فسيفساء أيتها البلدة الموزعة . هو نفسه يعيش في عائلة متنافرة . يصرف أمواله على الموسيقى والكتب والنساء ، بل صرفها ، بينما يكذبها عمه في مكان مجهول ، يأكل ويشرب وينام ويسير خافياً من أجلها . عمه الآخر نذر لله . هو نذر نفسه لا يدرى لى شيء . يقترب أحياناً ، وأحياناً يحس ان الحياة رائحة . يكفي ان يكون فيها موسيقى وكتاب وامرأة ونقاش . فسيفساء . خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر أحياناً انه يحبهم حتى ليود ان يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم كائناً حياً . صدره يمتلئ برائحة العرق والعطر ، بالمحبة والانانية باليأس والامل ، بالهرب والتحدى ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصل بينها . لا يقدر ان يأمل أو ييأس . لا يقدر ان يضجر أو يستقر . انه في تمزق ابدى » (٥٠) .

هذه مدينة معرقة منقسمة على نفسها ، تدعى انها توحدت لتواجه الأعداء . تعيش على الأوهام وتمنى نفسها الأمانى . يتدرب شبابها على استعمال البندقية وكل اعتمادهم على الدولة الشقيقة أن تمد لهم بالسلاح وعما قريب بالجيش . الذين ذهبوا لاحتضار الدفعة الاولى من السلاح قتل أكثر من نصفهم . المدينة تقيم لهم جنازة شعبية ضخمة وعبدالجليل الديماجوجى الارهابى الذى اودعت لديه الأموال للجهاد يهرب بها . وأيام الانذار الستة تمضى ودير البحر لم تفعل شيئاً . ان أمة كبيرة ستهلك » .

أما سهيل فيشترك في التدريب ليتغلب على الضجر . ويصارح فتاته بحبه ويصل معها الى آخر المدى لأنه قد يموت هذا الاسبوع . وقد تموت هي . هذه هي حربهما المنتصرة ، فقد هدموا أسوار التقاليد ودكا القلاع . ولتغلب على الضجر يذهب موفداً من المجاهدين الى الدولة الشقيقة فيؤسر في الطريق . ويُعذب ليعترف . وفي اليوم السادس يأمر الضابط بوقف التعذيب . ويصعد به الى سطح السجن . ويشير الى مكان بعيد الى الشمال :

« ترى النيران هناك ؟ »

— أراها .

— تعرف ما هي ؟ أقصد تعرف أين هي ؟

شيء ما انخطف في صدره . الزبد يغمر العالم . هذه دير البحر . انها تشتعل . النيران تمتد في خط طويل ، تستدير عند الشاطئ وترتفع صوب القمة البيضاء . الدخان يرتفع باحمرار ، يسود .. يسود .. ثم يترمد .. يترمد .. لا يتلاشى . غيوم من الدخان يحملها الهواء البحري الى القمة . لم يقل شيئاً . لا يستطيع . يحرق . الريح تهب من البحر ، تدور على نفسها . تحمله وترميه في واد صخري في ظل شوكة . عويل يتراكم مع أنين البحر .

— فهمت لماذا لم تعد بحاجة الى اعترافك ؟

... الدخان يتصاعد .. يتحول الى غيوم سوداء . الغيوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب يتهل للغيوم والرماد . شيء يتقلص في وجوده . ستة أيام بلا ضجر . ماذا يفعل غداً ؟ الغيوم والرماد « (٥١) » .

سنة أيام بلا ضجر ! ان العلم الوجودي الرهيب لا يزال يحمل بشارة بالخلاص : « الرماد يتحول الى غيوم ، والتراب يتهل للغيوم والرماد » . سينزل المطر ، وسيخصب الرماد الأرض . والبلاء الأكبر ليس هو الهزيمة والدمار ، ولا هو الضجر ، انما هو الجمود وفقدان الهدف .

★ ★ ★

رابعاً — الموقف النقدي :

رجال في الشمس .

الى أي حد كان العرب أنفسهم مسئولين عن النكبات التي حلت بهم في فلسطين ؟ تساؤل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التي نتحدث عنها ، داعياً الانسان العربي للتفتيش في أعماقه ، ومراجعة موقفه . ولا شك أن الجوانب الثلاثة التي تناولناها حتى الآن من أزمة الضمير كانت تنطوي على تفتيش في الأعماق ومراجعة للموقف . ولكن الرواية العربية لم يفتها أيضاً أن تسجل حالة اللامبالاة التي كانت سبباً مباشراً في وقوع النكبة واستمرارها . ورواية غسان كنفاني « رجال في الشمس » (١٩٦٣) نموذج ممتاز لهذا التسجيل . انها تصور محاولة ثلاثة لاجئين فلسطينيين للتسلل من الاردن الى الكويت ، عن طريق العراق . لكل منهم قصة مختلفة ، كهل ظل عشر سنين ينتظر أن يعود الى داره ومزرعته ، فلما طال الأمد وضجرت أسرته من ضيق الرزق لم يجد بداً من السعي لحياة أخرى . وشاب يلح عليه عمه في البحث عن وسيلة للكسب ، حتى يستطيع أن يتزوج ابنة العم التي عدت مخطوبة له منذ ولادتها ، لأنهما جاءا الى الحياة في يوم واحد ، وهو — بعد — يجب أن يرحل على كل حال لأنه متهم بالتآمر على نظام الحكم في البلد الذي يقيم فيه . وصبي في السادسة عشرة توقف أخوه الأكبر عن معونة الأسرة ، وطلق أبوه امه لأنه وجد زيجة أخرى تضمن له حياة أكثر استقراراً . كل من الثلاثة له شخصيته المتميزة ، وله أحلامه الخاصة . الشيخ مزارع أصيل ، عاشق للأرض ، يحلم بأن يبنى ولو غرفة ، وتكون له ولو بضع شجرات من أشجار الزيتون . ولكنه يتهيب السفر ، ويخشى ألا تكون

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي

لديه القدرة على احتمال مشاقه . والشاب ساخط على عمه ، ساخط على سائق الشاحنة الذي زعم له أنه سيحمله من الاردن الى بغداد بعد ان اخذ منه عشرين ديناراً ، ثم تركه نسي وسط الطريق . من أجل ذلك هو حريص على ألا يخدع مرة أخرى في الرحلة من البصرة الى الكويت . والصبي غلام ساذج ، شعر فجأة بأنه أصبح مسئولاً عن أسرة ، فهو يحلم بأن يعوض امه عن خيانة زوجها ، وخيبة أملها في ابنها الأكبر ، ولأنه صبي فهو يندفع الى أبعد مما تطيق قوته ، ويتورط فيما لا يتورط فيه الرجال . هم جميعاً مضطرون أن يلجأوا الى سمسار بدين صاحب مكتب ، يتولى تهريب طالبي العمل من أمثالهم ، كل يعاكسه بطريقته ، لتخفيض الأجر ، أو تأجيل دفعه حتى يصلوا الى الكويت ، ولكن الرجل البدين يعاملهم معاملة قاسية مهينة ، وبينما يخبرهم أن عليهم أن يمشوا في الصحراء ست ساعات أو سبعة ، يقول : « ان هذه المروحة الملعونة تطير الأوراق من أمامي ، ولكن دونها ليس بوسعي أن أتنفس » .

يلتقطهم فلسطيني آخر ، يعمل سائقاً لشاحنة ماء يمتلكها رجل ذو نفوذ ، فهي مصرح لها بأن تعبر الحدود . رجل غامض ، يسمى « أبا خيزران » لأنه يشبه الخيزران في متانتها ومرونته ، ولكنه يحمل مأساته الخاصة التي لا يستطيع أن يصرح بها لأحد ، فقد عمل في المقاومة في سنة ١٩٤٨ ، وأصيب ، ولم يكن بدلاً لنفاذ حياته من أن تجري له جراحة خرج منها لا يصلح لامرأة . يعرض على مواطنيه الثلاثة مشروعا : سيحملهم فوق خزان الماء ، حتى اذا أصبحوا على بعد خمسين متراً من نقطة الحدود الاولى نزلوا الى داخل الخزان ، سيكون الخزان حاراً كالجحيم ، ولكنهم لن يلبثوا الا خمس دقائق ، ريثما يجتاز النقطة ، وبعد خمسين متراً أخرى يصعدون الى فوق . ويكررون « المسرحية » عند نقطة الحدود الثانية .

كانت تجربة الهاربين الثلاثة قاسية في المرة الاولى . عندما هبطوا من فوق الخزان واستلقوا بجانب عجل السيارة كان الاعياء قد بلغ منهم . اما عند النقطة الثانية فقد كانت تنتظرهم مفاجأة :

« لم يكن ثمة غير سيارة أو سيارتين واقفتين في طرف الساحة الكبيرة بالانتظار ، كان الصمت مطبقاً بكثافة الا من أصوات هدير مكيفات الهواء المثبتة على كل الشبائيك المطلة على الساحة ، ولم يكن هناك سوى جندي واحد واقف في كوخ خشبي صغير يقع الى جانب الدرج العريض .

ارتقى أبو الخيزران الدرج مسرعاً واتجه الى الغرفة الثالثة الى اليمين ، وفور أن فتح الباب ودخل أحس ، نتيجة للنظرات التي انصبت عليه من قبل الموظفين ، أن شيئاً ما سوف يحدث ، الا أنه لم يتباطأ ودفع أوراقه امام الموظف السمين الذي كان يجلس في صدر الغرفة .

— ها ! أبو خيزرانة !

قال الموظف وهو ينحى الأوراق من أمامه بلا مبالاة متعمدة ويكتف ذراعيه فوق الطاولة الحديدية :

— أين كنت كل هذا الوقت ؟

قال أبو الخيزران لاهثاً :

— في البصرة .

سأل عنك الحاج رضا أكثر من ست مرات .

— كانت السيارة معطلة .

ضح الموظفون الثلاثة الذين يشغلون الغرفة بصخب فالتفت ابو الخيزران حواليه حائراً ثم ثبت نظره على وجه الرجل السمين :

- ما الذى يضحكم فى هذا الصباح ؟

تبادل الموظفون النظر ثم انفجروا ضاحكين من جديد ..

قال ابو الخيزران متوتراً وهو ينقل قدماً ويضعها مكان الاخرى :

- والان يا أبو باقر .. لا وقت لدى للمزاح .. أرجوك .

مد يده فقرب الأوراق الى امامه ، الا ان ابا باقر عاد فنحى الأوراق الى طرف الطاولة وكشف ذراعيه

- والان كن عاقلاً يا ابا خيزران .. لماذا تتعجل السفر فى مثل هذا الطقس الرهيب ؟ الغرفة هنا باردة وسوف اطلب لك استكانة شاي... فتمتع بالنعم !

- لا تكذب يا ابا خيزران .. لا تكذب .. الحج رضا حكى لنا القصة من الالف للياء ..

- أية قصة ؟

نظر الجميع الى بعضهم فيما انقلب وجه ابى الخيزران الهزيل فصار مبيضاً من فرط الرعب وأخذ القلم يرتجف فى يده .

- قصة تلك الراقصة .. ما اسمها يا على ؟

أجاب على من وراء الطاولة الفارغة :

- كوكب .

ضرب أبو باقر طاولته بيده واتسعت ابتسامته :

- كوكب ! كوكب ! يا ابا خيزران ، يا ملعون .. لماذا لا تحكى لنا قصصك فى البصرة ؟ تمثل اماننا انك رجل مهذب ، ثم تمضي الى البصرة فتمارس الشرور السبعة مع تلك الراقصة

- تذهب الى البصرة وتدعى ان السيارة قد تعطلت .. ثم تمضي مع كوكب

- فى المرة القادمة سأذهب معك الى البصرة اتوافق ؟ ...

... عندما بلغ المكان المأمون كانت قد مضت احدى وعشرون دقيقة، كان الثلاثة نجثاً هامدة .

لقى النجث الثلاث قرب اكوام القمامة خارج المدينة النائمة ، كى تكتشف فى الصباح وتدفن باشراف الحكومة . وانطلق بسيارته مجتهداً أن يشوش الأثر ، ثم تذكر شيئاً فأوقف السيارة ، وعاد فأخرج النقود من جيوبها ، وانتزع ساعة العصى . وحين كان يهيم بالصعود الى السيارة ثانية تفجرت فكرة مفاجئة فى رأسه . أراد أن يطردها ولكنها بقيت هناك ، كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى . وفجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها ، فانزلقت من رأسه وتدرجت على لسانه : « لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ » .

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى :

— لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تفرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » .

كان الكاتب أراد بهذه الرواية أن يقول : « هاكم نكبة فلسطين ، هاكموها في الواقع المموس ، بعيداً عن الخطب والشعارات : استكانة وتسويف ولا مبالاة . و « الدق على جدران الخزان » رمز لجابهة النكبة بالرفض والثورة بدلاً من العجز والاستسلام » (٥٢) .

★ ★ ★

خامساً — التساؤل الميتافيزيقي :

الشحاذ .

لعلنا لو لم نقف عند اشغال نجيب محفوظ في الثلاثية بمشكلة الصراع بين الايمان والعلم ، بوصفه صورة من صور الصراع بين الحضارة العربية والغربية ، لكان حديثنا عن التساؤل الميتافيزيقي هنا ، كمظهر من مظاهر ذلك الصراع ، حديثاً مقحماً . فالصلة بين التساؤل الميتافيزيقي الذي نعدّه مظهرًا ، والصراع الحضاري الذي نعدّه أصلاً ، قد لا تظهر بوضوح لقارئ « الطريق » (١٩٦٤) أو « الشحاذ » (١٩٦٥) وقد اخترنا أن نقف هنا عند الثانية لأنها تبدو امتداداً للثلاثية ، لولا اختلاف الاطار المكاني الذي يكون عنصراً هاماً من عناصر الثلاثية . ولكن نجيب محفوظ كان يستطيع — لو شاء — أن يصل حلقة عمرو ومصطفى وعثمان بأحمد وأصدقاء أحمد .

فعمر يبدأ من هناك بالضبط :

« واندفعنا برعشة حماسية الى اعماق المدينة الفاضلة . واختلت أوزان الشعر بتفجيرات مزلزلة . واتفقنا على الا قيمة البتة لأرواجنا . واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الاحياء والأموات في توازن خيالي لا ان يتطاير البعض ويتهاوى الآخرون . وعندما امترضتنا دورة فلكية معاكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوثيرة ، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الغورد الى البكاك حتى استقر أخيراً في الكاديلاك ، ثم أوشك أن يفرق في مستنقع من المواد الدهنية » (٥٢) .

هذه هي قصة الشاب الثوري الذي شعر أن المجتمع لم يعد محتاجاً لثوريته فانصرف الى تحقيق النجاح في الحياة ، وأصبح محامياً من المشهورين ، واقتنى عمارتين ، وعاش في ترف . ولكنه يجد نفسه فجأة يتساءل عن قيمة هذا كله . .

كيف بدأ هذا التساؤل ؟

« من الصعب أن احدد تاريخاً أو اقرر كيف بدأ التغير ، لكنني أذكر أنني كنت مجتمعاً

(٥٢) انظر : صبرى حافظ : نكبة فلسطين في الرواية العربية المعاصرة (مجلة الآداب — ابريل ١٩٦٤) .

(٥٣) الرواية فصل ٣ .

بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا ، وقال الرجل : أنا ممتن يا اكسلانس ، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير ، وإن أملت في كسب القضية لعظيم ، فقلت له : وأنا كذلك . فضحك بسرور بيّن وإذا بي أشعر بغيظ لا تفسير له ، وقلت له : تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً . فhez رأسه في أستهانة وقال : المهم أن تكسب القضية ، السنانعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ فسلمت بوجاهة منطقته ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجيء واختفى كل شيء » .

أهو الخوف من الموت اذن ؟ ولكن ضجره يمتد لكل شيء . فبعد العمل يأتي الحب ، « والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب . هي القوة الكامنة وراء العمل . هي رمزه . هي المال والنجاح والثراء وأخيراً المرض » (٥٤) .

ويروح يبحث الأمر مع صديقه ورفيق عمره مصطفى . اتراه ضجراً لأنه كبت نزعتة الفنية هذه السنين الطوال ، فقد كان في مستهل شبابه شاعراً ؟ ولكنه يجيب : « لا ليس الفن ، ربما هو ما نلجأ بسببه أحياناً الى الفن » ها هو ذا يلف ويدور . يريد أن يبحث عن السر الأعظم . السر المتعالي فوق كل عرض زائل . فوق النجاح ، والثروة ، والحب ، والاسرة ، والصدقة . ولكن كان عليه أن يجرب كل شيء . لقد طمأنه الطبيب على صحته ، فاستبعد المرض الجسمي . وقال له صديقه لعله عرض من أعراض السن الحرجة ، تبرير فلسفي لجريمة الزنا . فاتخذ عشيقته . وذهبت النشوة الاولى وبقي المرض راسخاً لا يريم . وغير وبدل . وكرر النشوة حتى كرهها . وذات ليلة يسأل معشوقته الاولى عن موقفها من الله . فتجيبه بغير اهتمام : اومن به . فلا يزال يلح عليها حتى يضجرها . ثم ينطلق بسيارته - وحده - الى الطريق الصحراوي . لم يكن متعوداً ذلك . كان له كل ليلة امرأة .

« وقال ان خروجه وحده هذه الليلة يعتبر تطوراً ذا شأن . ثم أوقف السيارة في جانب من الطريق المقفر وغادروها الى ظلمة شاملة . ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء انساني واحد . لا يذكر أنه رأى منظراً مثل هذا من قبل ، فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقوداً تماماً في السواد ، ورفع رأسه قبل أن تألف عيناه الظلام فرأى في القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد وأشكالاً ووحداً . وهب الهواء جافاً لطيفاً منعشاً موحداً بين أجزاء الكون . ويعدد رمال الصحراء التي أخفاها الظلام . انكتمت همسات أجيال من الآلام والأمال والأسئلة الضائعة . وقال شيء انه لا ألم بلا سبب وان اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد » .

انها رؤيا كرؤى القديسين . وقال لنفسه : هذه هي النشوة . اليقين بلا جدل ولا منطق . أنفاس المجهول وهمسات السر . ألا يستحق أن ينبذ كل شيء من أجله ؟ (٥٥) .

وخرج أحد رفاقه القدماء من السجن . وحدثه عن ايمانها القديم . ولكنه اليوم رجل آخر . ويعتزل العالم في بيت ريفي ، ويروح يستنطق الصمت . ولكن رفيقه - عثمان - يجيئه وهو بين النوم واليقظة والذهول . هناك أحداث تتطلب أن يكون بين اسرته . فقد تزوج عثمان ابنته الكبرى ، والبوليس يطارده الآن . ولا بد أن يقبض عليه ان عاجلاً أو آجلاً . ولكن المطاردين

(٥٤) الرواية فصل ٥ .

(٥٥) الرواية فصل ١٣ .

لا يمهلونهما . ويصاب عمر برصاصة في كتفه ، ويحمل جريحاً في سيارة ، ومعه عثمان بين حراسه ، « وخامره شعوره بأن قلبه ينبض في الواقع لا في حلم ، وبأنه راجع في الحقيقة الى الدنيا » .

انها المصالحة مرة اخرى . ولكن كم كان الطريق شاقاً هذه المرة !

★ ★ ★

سادساً - ملاحظات حول الشكل :

الروايات التي حللناها هنا جميعها تتصرف تصرفاً ملحوظاً في البناء أو الاسلوب التقليديين ، الا انها تتفاوت في ذلك . فمن حيث البناء نجد ثلاث طرق : طريقة تتخلص الى حد بعيد من الترتيب الزمني للحوادث ، وتستبدل به بناء يعتمد على الكشف التدريجي لحوادث معلومة سلفاً : تنفرد بهذا البناء رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » . فقتل جين موريس ومحاكمة مصطفى سعيد خبران معلومان منذ الفصل الثاني ، ولكننا لا نعرف كنه العلاقة بينهما الا في الفصل التاسع . وهذا القول يصدق على سائر الاحداث والاخبار التي تتعلق بحياة مصطفى سعيد . ويستتبع هذا البناء الانتقال في الفصل الواحد من حادثة الى حادثة دون مراعاة الترتيب الزمني . ولكن ثمة قصة اخرى في هذه الرواية ، وهي قصة الراوى نفسه وعلاقته بالشخصيات الاخرى في العزبة وخصوصاً مصطفى سعيد ثم ارملة مصطفى سعيد . وهذه تسير سيراً زمنياً **مطرداً وتتداخل مع القصة الاولى . اى ان القصة الثانية تقدم الهيكل الزمني الذي الفه قارئ الرواية . ولكنها لا تقدم هذا الهيكل فحسب ، بل تؤلف مع القصة الاولى كلا متماسكاً ، كما رأينا في تحليلنا الفكري للرواية . ولولا ذلك لكانت الرواية عملاً فاشلاً . ولكن لماذا زواج الطيب صالح بين البنائين ؟ يبدو انه يؤمن بأن البناء الاول هو الاكثر فنية ، فهو يتبعه ايضاً - ولو بشيء من الجذرية في « عرس الزين » . والواقع ان هذه الطريقة في البناء ليست الا تطورا لطريقة الاسترجاع أو « الفلاش باك » ، ومن ثم فان الكاتب يستطيع ان يعتمد الى نوع من البناء وسط بينهما . ولكن هل يجوز ان نطلق القول بأن بناء ما هو اكثر فنية من بناء آخر ؟ هذه قضية اكبر . وقد سبق ان اوضحت في مقدمة هذا البحث أننا لا ينبغي ان ننظر الى الشكل الجديد أو المعاصر في الرواية على انه مطلوب لذاته . ولكن هذا لا ينفي القول بأن الشكل المعاصر اكثر تقدماً ، او اكثر فنية . انما معنى فقط أننا اذا قلنا عن شكل ما انه اكثر فنية فذلك يستتبع ، بالضرورة ، ان تكون الفكرة اكثر تعقيداً . قد يعترض عليك سامع ضعيف الذكاء اذا القيت اليه قصة دون ان تراعى الترتيب الزمني للأحداث ، أو اذا تناول موضوعاً ما ، ثم تتركه ، ثم تعود اليه مرة اخرى بصورة مختلفة . ولكن السامع الذكي لن ينكر عليك ذلك اذا اتبعت ترتيباً متفقاً مع حركة عقلك - أو عقله . **والامر الذي لا شك فيه ان الرواية المعاصرة تتطلب قارئاً اكثر ذكاء من قارئ الرواية التقليدية . ان بناء الرواية التقليدية هو - في واقع الامر - بناء مبسط ، ولكن هذا التبسيط ، كل تبسيط ، يضحي بجانب من الصدق . اما البناء الاحداث فانه اكثر اتفافاً مع طبيعة الإدراك ، فنحن نترك الشيء جملة ، ثم نروح نتعمق جزئياته ، وربما أعدنا النظر في كثير منها ، ولا شك ان الطيب صالح قد استطاع بهذه الطريقة ان يقدم لنا شخصية مصطفى سعيد بما فيها وما حولها من تناقض ، خيراً مما كان يمكنه ان يقدمها لينا لو اتبع البناء التقليدي . اما الراوى وقصته فانهما بعيدان عن مثل هذا التناقض ، انهما بسيطان أصلاً ، فليس في تقديمهما بهذه الصورة البسيطة تضحية بشيء من الصدق . اضع الى هذا ان النقطة التي اختار الطيب صالح ان يبدأ روايته منها هي البداية ، بل ما قبل البداية ، في قصة الراوى ، على حين انها النهاية ، أو قبيل النهاية ، في قصة مصطفى سعيد .****

اما الطريقة الثانية في البناء فتعتمد على تضيق الرقعة الزمنية، وبذلك « تصع القارىء » منذ البداية ، في قلب المشكلة أو الجو ، وبدلاً من المقدمات السردية تغمره بالتفصيلات الحاضرة، ولا تجد صعوبة في تقديم الأحداث الماضية من خلال تيار الوعي أو من خلال حيلة أقدم كاستخدام الحوار ، أو اليوميات . وهكذا تتركز أحداث « صراخ في ليل طويل » في نحو اثنتى عشرة ساعة ، وأحداث « الأيام الستة » في ستة أيام ، كما يدل العنوان ، وأحداث « عائد الى حيفا » في بضع ساعات ، وأحداث « رجال فى الشمس » في أيام قلائل ، وأحداث « السفينة » كذلك ، وأحداث « نائر محترف » (وهى أطول هذه الروايات ، اذ يبلغ عدد صفحاتها قرابة الاربعمئة من القطع الكبير) مقدار ما تقيم فرقة راقصة عابرة في مدينة مثل بيروت .

وتبقى لدينا « الشحاذ » و « للزمن بقية » و « الالهة المسوخة » وهى لا تخرج على الطريقة التقليدية في البناء . فالأحداث تتسلسل تسلسلاً زمنياً ، بادئة من بداية القصة . ولعل موضوع كل من الروايات الثلاث هو الذى حتم انتهاز هذا الطريق، فجميعها تتناول تطوراً نفسياً بطيئاً وغير متوقع ، ومن ثم فاننا نحتاج الى أن نشهد بدايته ونهايته ، لنقتنع به .

ولكن الروايات التي تناولناها تحاول - جميعها بغير استثناء - أن تحدث شيئاً فى الاسلوب مختلفاً عما فى الروايات التقليدية . فجميعها تستخدم شيئاً وسطاً بين تيار الوعي والمنولوج الداخلى . وهما مختلفان بعض الاختلاف . فتيار الوعي يعطيك الاحساس بأنه شريط أمين لما يجرى فى الذهن ، أما المنولوج الداخلى ففيه من الاستقامة والترابط المنطقي قدر ما فى الحوار العادى . وكتابنا ما زالوا يتهيبون استخدام تيار الوعي بطريقة خالصة كما نجد فى « يوليسيس » جيمس جويس ، وهم أميل الى طريقة فرجينيا وولف أو فوكنر ، ولكنهم فى كثير من الأحيان يكتفون بتغيير الضمير ، والغالب أن يتحول الروائي من القص بضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، وان كنا نجد أيضاً فى « نائر محترف » فقرات بضمير الغائب فى ثنايا الرواية التي كتبت بضمير المتكلم .

والسمة الغالبة على اسلوب « الالهة المسوخة » هى الموسيقى التي تجعلها اشبه بالشعر المنشور . وثمة عناية باقاع الجملة والفقرة فى جميع الروايات التي درسناها ، وللجملة الحوارية ايقاع خاص . ولا شك أن ظهور هذه الصفات بيسر ورشاقة انما كان ثمرة لجهد طويل فى تاريخ الرواية العربية .

★ ★ ★

خاتمة .

ان دراسة الروايات العربية التي ظهرت فى السنين الأخيرة تدل على وعى تجاوز المشكلات الجزئية والمحلية التي غلبت على انتاج أوائل الخمسينيات ، الى الشعور الحاد بقضايا مصرية تصطرع فى ضمير الانسان العربى ، أياً كان موطنه، قضايا وثيقة الاتصال بنظرة العرب الى العالم الحديث ، ونظرة العالم الحديث اليهم . وثمة جراحة على استخدام طرق حديثة فى التعبير ، توازى الجراحة على تناول تلك المشكلات . واذا كنا قد لاحظنا بعض المفاجأة هنا أو هناك ، فان هذا لا ينفى أن بعض النماذج تترسب بعمق فى وجدان القارئ العربى ، وتستطيع أن تخاطب الانسان فى كل مكان .

• محمود علي ميكي

الفن القصصي المعاصر في اسبانيا

تمهيد :

الرواية الاسبانية المعاصرة ومكانتها في الأدب الروائي العالمي :

لعل من الغريب ألا يظفر أحد من الروائيين الاسبان بجائزة نوبل للأدب منذ مطلع القرن العشرين ، مع أن القائمين على أمر هذه الجائزة لم يجدوا بأساً في أن يمنحوها لكتاب أو ادباء أو شعراء متوسطي الجودة ، لا من بلاد أخرى فحسب ، بل من بين الاسبان أنفسهم . فقد نال هذه الجائزة المرموقة من كتاب اسبانيا خلال الربع الأول من القرن العشرين اثنان كلاهما من كتاب المسرح : أولهما **خوسيه اتشيجاراي** José Echegaray (١٨٣٢ - ١٩١٦) الذي منحه الجائزة في ١٩٠٣ ، مع أنه - بغض النظر عن شعبيته الكبيرة - لم يكن الا كاتباً محدود المقدرة تملأ مسرحه قمقعة السيوف ورنين الرصاص في غمار سيل من الفجائع المهولة

✳ الدكتور محمود علي ميكي استاذ الأدب العربي بجامعة الكويت . له مؤلفات وترجمات وابحاث كثيرة في ميدان الأدب الأندلسي وأدب اسبانيا وأمريكا اللاتينية ، ومن مؤلفاته تيارات الثقافة الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية (بالاسبانية) ديوان ابن دراج القسطل (تحقيق) .

والخطب الرنانة الصارخة . وعلى الرغم من ان اثيجاراي كان اول اسباني يظفر بهذا الشرف الكبير فان منحه جائزة نوبل اثار ثائرة المثقفين في اسبانيا نفسها ، حتى ان بعضهم نظموا مظاهرات واصدروا بيانات يحتجون فيها على ذلك . اما تاني الحاصلين على الجائزة العالمية الكبرى فقد كان الكاتب المرحى ايضاً **خاينتوبينابنتى** Jacinto - Benavente (١٨٦٦ - ١٩٥٤) ، نالها في سنة ١٩٢٢ ، وكان كاتباً خصب الانتاج لادبه المرحى قيمة ايجابية كبيرة بغير شك ، ولم ير أحد في منحه جائزة نوبل محاباة ولا اشتطاطاً . ولم تعد هذه الجائزة مرة اخرى الى اسبانيا الا في سنة ١٩٥٦ حينما كانت من نصيب الشاعر الغنائي **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez (١٨٨١ - ١٩٥٨) .

ولكن ... يبقى السؤال الذى طرحناه من قبل قائماً : ألم تر الاوساط الادبية العالمية في أحد كتاب الرواية الاسبان من هو جدير بأن يمنح جائزة نوبل على طول السنوات السبعين المنصرمة من هذا القرن ؟ لقد كان الكثيرون يتوقعون خلال النصف الاول من القرن العشرين أن تكون الجائزة من حظ الكاتب الروائى **بيريت جالدوس** Perez Galdos (١٨٤٣ - ١٩١٢) أو **بيوباروخا** Pio Baroja (١٨٧٢ - ١٩٥٦) . وظلت الاوساط الادبية الاسبانية ترشحهما لها سنة بعد سنة ، ولكن الأعوام مرت ولم يتلها منهما أحد . فهل معنى ذلك أن كتاب الرواية المعاصرين في اسبانيا كانوا دون مستوى الجائزة ؟

الواقع أنه لا يغيب عن فكرنا أن قيمة جائزة نوبل نسبية الى حد بعيد ، وإن الحصول عليها لا يخضع دائماً لاعتبارات أدبية محضة ، والا فانه لم يكن هناك ما يبرر حرمان العالم العربى من هذه الجائزة حتى اليوم ، فقد كان من بين أعلامنا فى الأدب والفكر (ولاأشر هنا على سبيل المثال الى **طه حسين** و**العقاد** و**نجيب محفوظ**) من لا يقلون فى المكانة عن كثير ممن منحوها تلك الجائزة . غير أن لجائزة نوبل مع ذلك دلالة لايسعنا انكارها ، وهى تهيؤ الراى العام الأدبى العالمى للاعتراف بقيم الممثلين البارزين لهذا الأدب أو ذاك . فإذاضنُّ بهذا الاعتراف سنة بعد سنة على الأدب الروائى الاسباني المعاصر فان معنى ذلك أن كتاب الرواية الاسباني لا ينالون من التقدير ما قد يكونون جديرين به . فما علة ذلك ؟ أهو شعورعدائى نحو اسبانيا ؟ لعل الأصوب فى تفسير هذه الظاهرة هو أن معرفة العالم الخارجى بالأدب الاسباني المعاصر ليست بالمستوى المطلوب . وانما نعى بالعالم الخارجى جماهير القراء العريضة لالقلة من المتخصصين ، والا فان كاتباً مثل جالدوس مثلاً قد ظفر باهتمام كبير من جانب كثير من الباحثين الأجانب المهتمين بالثقافة الاسبانية ، ولكنه لا يزال مجهولاً من قبل سوادالقراء خارج العالم الناطق بالاسبانية .. ومثل هذا ينسحب على كثير من كبار الكتاب الاسبان الآخرين الذين قصرت بهم وسائل التعريف بانتاجهم .

وقد اثارت هذه القضية اهتمام أحد النقادالاسبان المعاصرين ، وهو الاستاذ **أنتونيـو ايجليسياس لاجونا** ، فنشر مؤخراً بحثاً تحت عنوان « لماذا لا يترجم الأدب الاسباني ؟ » (١) .

الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا

وفى رأى هذا الكاتب أن اسباب قلة الاهتمام فى الخارج بترجمة الادب الاسباني المعاصر - ولا سيما الادب القصصى خلال نصف القرن الاخير - يمكن أن تجمل فيما يلى :

١ - تتبع الاوساط الادبية الخارجية للانتاج الاسباني لا يصل دائماً الا متأخراً عدة سنوات عن تاريخ نشره ، وذلك لظروف سياسية ولغوية يطول تفصيلها .

٢ - ليست فى اسبانيا اجهزة متخصصة تقوم بالدعاية والاعلان فى الخارج عما تصدره دور النشر الاسبانية اولاً بأول .

٣ - انانية بعض الكتاب وتعبدتهم بأشخاصهم ، اذ لا يكاد اديب اسباني ينال قدراً من الاهتمام فى العالم الخارجى حتى يسرع بأن يؤكد أنه اديب اسبانيا الأوحد وان بلاده لم تخرج مثيلاً له .

٤ - العزلة التى عاشت فيها اسبانيا منذ انتهاء الحرب الأهلية فى سنة ١٩٣٩ ، واذا كان الحصار السياسى قد انفك عن اسبانيا منذ سنة ١٩٥٣ فان عزلتها الثقافية عن العالم الخارجى قد استمرت بعد ذلك .

٥ - الدعاية التى قام بها المهاجرون أو المنفيون السياسيون عن اسبانيا بعد ١٩٣٩ ، اذ ظل هؤلاء يصورون للناس فى الخارج أن زبدة المفكرين والادباء قد غادرت اسبانيا وتركتهما خواء . وما زال هذا الكلام يتردد حتى رسخ الاعتقاد به فى الخارج .

٦ - أن هذه الصورة التى رسمها المفكرون المهاجرون لاسبانيا بعد الحرب الأهلية لا تخلو من حقيقة وان لم تكن الحقيقة كلها . فالواقع أن خير الكتاب القصصيين الذين ظهروا فى اسبانيا خلال الثلاثينيات قد هاجروا فعلاً الى الخارج ، وخلفوا وراءهم فراغاً استمر سنوات حتى ظهر انتاج جيل جديد من كتاب الرواية كان مولد اعلامه ما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ وتلاه بعد ذلك جيل آخر هو الذى اكتمل على أيدي أبنائه تضح الفن الروائى المعاصر .

٧ - أن نصف القرن الاخير شهد نهضة عظيمة فى فن الكتابة القصصية فى بلاد امريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ، فالرواية أصبحت الآن أعظم الميادين التى يرتادها الأدب الأمريكى الاسباني . وا قبل الجمهور فى الخارج على انتاج هؤلاء الكتاب الذين تتوزعهم بلاد امريكا الاسبانية العشرون على نحو حجب كتاب اسبانيا وجنى الى حد ما وبشكل لا يخلو من ظلم على انتاجهم الروائى .

٨ - على الرغم من كثرة ما يكتب فى اسبانيا فى الوقت الحاضر من أدب روائى فان هذا الانتاج يتفاوت فى الجودة . صحيح أن الجيد من هذه الروايات كثير ، ولكن الى جانب الروايات الجيدة انتاجاً كثيراً متوسط المستوى . ولعل السبب فى ذلك هو الانفلاق الذى تعرضت له اسبانيا خلال سنوات طويلة ، فأصبحنا نرى كتاباً لا يزالون يقلدون انماطاً أدبية مستوردة من الخارج ، وهى انماط بعدد بعضها العهد ، فذهبت جدها وطلوتها وانصرفت اذواق الناس عنها فى السنوات الأخيرة من أمثال الواقعية الجديدة على الطريقة الايطالية ، والوجودية ، والواقعية الاشتراكية ، وغير ذلك من اتجاهات قد تجاوزتها الأذواق الأدبية فى البلاد الاوروبية الاخرى .



نظرة الى الوراء :

الفن الروائي الاسباني ، ماضيه ونشأته :

لا مفر لنا ونحن نتحدث عن الرواية الاسبانية المعاصرة من الرجوع الى الوراء لكي نلقى نظر سريعة على نشأة الفن الروائي الاسباني وتطوره . وانما نرى ضرورة ذلك لثلاثة أسباب رئيسية

اولها ، هو ثقل نفوذ الماضى على الادب الاسباني الحديث بل والمعاصر أيضاً ، فهو مر هذه الناحية قريب الشبه بأدبنا العربى الذى لا يزال قديماً يشدنا اليه شداً .

والثانى ، هو أن الادب الاسباني بالنسبة للقارئ العربى هو أقل الآداب العالمية الكبرى نصيباً من العناية ، والمترجم منه الى العربية لا يكاد يذكر الى جانب المترجم من اللغات الاخرى

والثالث - وهنا وجه غريب من المفارقة مع السبب السابق - هو الصلة الوثيقة بين الرواي الاسبانية وأدبنا العربى بحكم ذلك الماضى الطويل الذى جمع بين اسبانيا والعالم العربى . فنحن نعلم أن شبه جزيرة ايبيريا (اسبانيا والبرتغال) ظلت خلال معظم ما يسمى بالعصور الوسطى جزء من العالم العربى ، تتكلم بلفته ، وتدين بدينه ، وتحس بأحاسيسه ، وتنتظم فى عالمه الثقافى والروحى . ونعلم كذلك أن اسبانيا المسيحية وراثية الأندلس الاسلامية وقد أخذت تحتل فى العالم مكاناً بارزاً مرموقاً منذ القرن السادس عشر ، من حيث انتهى سلطان المسلمين فى الأندلس ، ولكن كثيراً من مقومات الكيان الاسباني انما كان يدين بالفضل لتلك المعاشة الطويلة مع عالم العرب والاسلام . واذا كان هذا ينطبق على كل المقومات الحضارية العامة فان ميدان اللغة والثقافة لم يكن استثناء من ذلك الحكم . فاللغة الاسبانية ولدت فى منطقة قشتالة المتاخمة للأندلس المسلمة ، وفى دفء احتكاكها بالعربية نمت وتطورت ، وأثرتها عربية الأندلس بألاف من المفردات والتراكيب والصيغ مما جعلها لغة مرنة قادرة على التعبير الأدبى قبل غيرها من لغات اوروبا . وأما الادب الاسباني فان بواكيره الاولى سواء كانت نعتراً غنائياً أو ملحياً أو أدب قصصياً أو مسرحياً متشعبة بالطابع العربى مدينة بكثير من عناصرها للادب الأندلسى المكتوب بلف العرب (٢) .

فاذا أتينا الى الادب القصصى الاسباني بوجه خاص فاننا نلاحظ أنه كانت فى دراسـ النقد الاسبان لبواكيره نظريتان متميزتان :

الاولى نظرية مئندث بيلايو فى كتابه الجامع « اصول الرواية » (٣) فى أن « الرواية ، بل كل صور الفن القصصى التى تعالج اليوم ، انما هى مشتقة من الادب الملحمى القديم . . . من ذلك الشعر الموضوعى الذى ما زال يتطور ويتلاءم شيئاً فشيئاً مع الواقع الحديث » . ويفصل

(٢) عن تأثير الادب العربى فى الادب الاسباني والآداب الاوروبية عامة انظر كتاب أنخل جونزالث بانثيا : تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة الدكتور حسين مؤنس ، القاهرة ١٩٥٥ ، وكذلك الفصل الاول (الخاص بالادب) من كتاب « أثر العرب والاسلام فى النهضة الأوروبية » ، دراسة أعدت بأشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٩ - ١٣٤ (بقلم الدكتور سهر القلماوى والدكتور محمود علي مكي) .

(٣) Ramon Menéndez Pelayo. Origenes de la novela, Emecé, Buenos Aires, 1945, vol. 1, pp. 11—13.

الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا

منذ ثيلابو نظريته فيقول ان الفن القصصى لا يزال وفيات لأصله الملحمى القديم ، يتجلى ذلك فى تمسكه بالروح الفئائية عند الوصف وبطابع المأساة عند العرض . ومن هنا كان أوضح ما يمثل الفن القصصى ويصور ارتباطه بالفن الملحمى القديم هما روايتى «الحرب والسلام» لتولستوى و « الاخوة كارامازوف » لدستويفسكى . ومن الواضح ان هذه النظرية تسعى الى ربط الفن القصصى بالمحمة الاغريقية والى تلمس اصول اوربية خالصة له .

اما النظرية الثانية فهى التى نادى بها الباحث الاسبانى اميريكو كاسترو ، وهى تذهب الى انه ليس هناك ما يدعو الى تلمس اصول الفن القصصى الاوروبى فى تلك العروق الملحمية الموفلة فى القدم التى كان قد تراكم عليها تراب النسيان فى العصور الوسطى ، وانما هو يرجع الى تلك « الأحاديث » القصصية التى كان يتناقلها العرب والتى عرفت اوروبا عن طريق اسبانيا المسيحية حلقة الصلة بين الأندلس العربية واوروبا . القصص بمفهومه الحديث انما يدين بفضل وجوده لـ « الحديث » العربى الذى كان يعنى حكاية كل ما هو طريف . . . ما هو « حديث » . وقد كان الاوروبيون فيما بين القرن الثامن والثانى عشر يقبلون فى تشوق وشفف على تلك الأحاديث التى يقصها العرب فى مجالسهم واسمارهم ، من أقاصيص نصف تاريخية ونصف اسطورية انتقل كثير منها الى التراث الشعبى الأندلسى ومنهاتسربت الى الشعب المسيحى الاسبانى ثم الى ما جاوره من شعوب اوروبا . ولهذا فانه لم يكن من قبيل الصدفة ان نجد لفظ « حديث » العربى بدلالته المزدوجة : ما يقص ويحكى ، وما هو جديد قد انتقل الى مختلف اللغات الاوروبية : Novela بالاسبانية ، Nova بالبروفنسالية (الفرنسية القديمة) ، Novela بالاطالية ، Novel بالانجليزية . ومعنى هذا ان الرواية بالمفهوم الاوروبى الحديث لم تولد من الملحمة القديمة وانما من القصص المحكى بطريق الرواية الشفوية . . . ومن تلك الاسمار التى تتطلع فيها اسماع الحاضرين الى التقاط شىء جديد (٤) . ولوانا قارنا بين الرواية والادب المسرحى لوجدناها اقرب الى طبيعة المهارة منها الى المأساة كما لاحظ ذلك ايضا المفكر الاسبانى اورتيجا جاسيت (٥) .

وتأمل مولد القصة الاسبانية يؤكد لناصلتها الوثيقة بالقصص العربى الذى اشتقت منه . ولندكر كذلك ان التراث القصصى القديم الاغريقى واللاتينى كان قد نسى اكثره خلال العصور الوسطى ، بل ان اكثر ما عرف منه انما كان عن طريق ترجماته العربية التى عبرت الى القارة الاوربية خلال الأندلس ايضا .

وقد سبق ظهور الفن القصصى فى اسبانيا ورافقه منذ أوائل القرن الثانى عشر الميلادى عملية ضخمة من ترجمة مجموعات قصصية عربية الى الاسبانية واللاتينية . اما أول ما يمكن ان يعتبر انتاجا قصصيا أصيلا مكتوبا بالاسبانية - وهو فى الوقت نفسه أول انتاج قصصى اوروبى على الاطلاق - فهو كتابان للأمير خوان مانويل Juan Manuel (عاش بين سنتى ١٢٨٢ -

(٤) انظر مقدمة كتاب اميريكو كاسترو : حقيقة اسبانيا التاريخية .

Américo Castro: La realidad historica de Espana, Mexico, 1962.

وانظر عرضا لهذه النظرية فى كتاب لويس البرنو سانشيث : تطور ومضمون الرواية فى أمريكا الناطقة بالاسبانية

Luis Alberto Sanchez: Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, 1968.

(٥) فى كتابه : تأملات حول رواية دون كيخوته

José Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote.

(١٣٤٨) تكاد قصصهما تكون مأخوذة كلها من قصص كليلة ودمنة أو مما ترسب في أخيلة الاسبان المسيحيين من تراث الأندلس الاسلامي أو من مصادر أخرى عربية شرقية .

وأول ما ألف في القارة الأوروبية بعد هذين الكتابين من مجموعات قصصية هو كتاب « ديكاميون » (الليالي العشر) لبوكاتشو الإيطالي (١٣١٣ - ١٣٧٥) ، وهو يتفق مع المجموعة الأسبانية في تأثرهما العميق بالقصص العربية سواء في الشكل العام أو في تفاصيل كثير من الحكايات .

وإذا كان مولد الفن القصصي الأسباني (ومعه الأوربي) يدين بالكثير للقصص العربي ، فإن هذه المؤثرات العربية لم تزل تباشر نفوذها على التطور اللاحق للفن القصصي الأسباني حتى وصوله إلى النضج والاكتمال خلال ما يسمى بالعصر الذهبي للأدب الأسباني الموافق للقرن السابع عشر . وقد كان من أهم التيارات العربية التي أسهمت في انضاج الرواية الأسبانية والارتقاء بها تياران بارزان :

الأول قصص الفروسية العربية التي كانت شائعة في الأندلس بحكم الصراع الطويل على أرض هذه البلاد بين الاسلام والمسيحية ، وهو صراع تميز بكثير من عناصر الفروسية الحقبة ، واشتد شغل الناس في اسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافي خلال القرن السادس عشر ، وأدى هذا إلى ضيق ذرع المثقفين بها ، وتركز رد الفعل ضدها في رواية سيرفانتيس الخالدة « دون كيخوته » التي كان محورها الرئيسي التهكم اللاذع بكتب الفروسية وما فيها من خوارق ومبالغات .

والثاني هو المقامات العربية التي كانت في الأصل ابتكاراً شرقياً ظهر على أيدي ابن دريد والهمذاني والحريزي . وانتقلت المقامات إلى الأندلس منذ ظهورها ونسج أدباء الأندلس على منوالها . ولسنا نشك في أنه كان لتلك المقامات الشرقية والأندلسية فضل كبير في ظهور فن قصصي جديد في اسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر ، ونعني به ما اصطلاح على تسميته بالرواية البيكارسكية Novela picaresca (أى قصص الشطارة والسطار) وبطلها أشبه ما يكون ببطل المقامة إذ هو شاطر محتال يعيش في بيئة قاسية ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء . ويلتقي في هذا النوع من القصص - كما في المقامة أيضاً - اتجاه من السخرية بالمجتمع بنزعة وعظية خلقية مسرفة في التشاؤم .

ويتوج فن الرواية الأسبانية أخيراً بذلك العمل الفني الذي يعد إحدى القمم الأدبية العليا في تاريخ الأدب الإسباني كله ، وهو « دون كيخوتي دي لا مانشا » لسيرفانتيس (١٥٤٧ - ١٦١٠) وفيه يلتقي الاتجاهان السابقان ، فهو يعتبر إلى حد ما من كتب الفروسية وإن كان يتضمن أبلغ السخرية منها ، وفيه في الوقت نفسه عناصر كثيرة من أدب الرواية البيكارسكية وإن لم ينخرط في سلكها تماماً .

والحقيقة أن الأدب الروائي الأسباني خلال العصر الذهبي يحفل بكثير من المؤثرات العربية ، ولا غرو فإن هذا القرن الذي شهد طرد بقية الشعب المسلم (الموريسكيين) كان بالذات أخصب فترة تمثلت فيها اسبانيا كل ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال تسعة قرون .

غير أننا لا نكاد نقرب من نهاية هذا القرن حتى نرى أن تلك الفورة الكبيرة التي هيأت لاسبانيا مكان الصدارة في القارة الأوروبية في مختلف ميادين الحياة أخذت تتجه إلى الخمود . وكأنه

الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا

كان من العسير أن يستمر نبض الحياة فى البلاد على ذلك النحو من التوتر المستمر مدة طويلة . ولم يكن الأدب بدءاً فى ذلك ، اذ يلحقه التخلف العام الذى يصيب البلاد خلال القرن الثامن عشر . واذا كان هذا القرن يعتبر عصر نهضة جديدة دافقة فى أوروبا ، نهضة عادت فيها بلاد القارة الى مصادر الثقافة الكلاسيكية فانه كان يمثل فى اسبانيا نهضة شاحبة خالية من الأصالة . لقد انتقل محور الثقافة الاوربية الى فرنسا واصبحت سنة العصر هى احياء الادب الكلاسيكية والاعراض عن انتاج اسبانيا الأدبى الموروث عن العصر السابق وتقليد كل ما يجيء الى البلاد مما وراء جبال الپيرينيه . وفى مثل هذا الجو تراجع الأدب الروائى والمسرحى فى اسبانيا وان كان قد رافق ذلك شىء من الازدهار فى النشاط النقدى وفى الجمع الانسيكلويدى .



الفن الروائى الاسبانى فى القرن التاسع عشر : الرومانسية :

ظل هذا الركود الأدبى فى اسبانيا هو الطابع المميز للقرن الثامن عشر ، ولكن البلاد كانت مقبلة خلال القرن التاسع عشر على هزات عنيفة كان لابد لها أن تترك فى حياة اسبانيا آثاراً عميقة . فقد افتتح هذا القرن بغزو نابوليون لاسبانيا وحرب التحرير المريعة التى خاضها الشعب لكى يتخلص من وصمة تحول بلاده الى احدى « الولايات » التى كانت تتألف منها امبراطورية بونابرت الاوربية . واذا كانت اسبانيا قد استطاعت بعد عدة سنوات أن تسترد استقلالها فان حيوية الشعب كانت قد نضبت بعد أن انهكتها تلك الجهود . وما لبثت اسبانيا أن اجتاحتها الحروب الأهلية والحزبية ، اذ انقسم الشعب بين فريقين : المحافظين من اتباع الملكية المطلقة والاحرار الذين كانوا يودون لبلادهم أن تسير التطور الاوربى الديمقراطى . وفى نفس الوقت كانت تلك الدعوات التحريرية المنبثقة من الثورة الفرنسية تعمل عملها فى البلاد التى كانت تتألف منها امبراطورية اسبانيا فى أمريكا اللاتينية ، فنشبت الثورات هناك مطالبة بالاستقلال عن اسبانيا التى ثبت فشل حكوماتها وعجز سياستها . ولم ينقض الثلث الأول من القرن التاسع عشر حتى نجحت شعوب أمريكا اللاتينية فى التحرر والاستقلال بعد ثلاثة قرون من التبعية المطلقة .

أما فى الأدب والفن فقد كانت أوروبا تشهد تحولاً جديداً ثورياً من تلك الاتباعية التى سادت القرن الثامن عشر الى مذهب جديد هو الرومانسية أو الابتداعية . وقد كان المذهب الجديد يعنى ثورة الفرد على المجتمع ، و ثورة التفكير الحر على القيم الثابتة المستقرة التى كان يمثلها رجال الكنيسة ، و ثورة الشخصية المتحررة على الأدب الملتزم بالأوضاع والرسوم المتعارف عليها . ولهذا فقد كان رد فعل الادباء ازاء التقنيات والتعقيدات الكلاسيكية التى أرادت أن تخضع الأدب لقوالب صارمة جامدة هو الميل الى الفوضوية وتأكيد حرية الفنان فى أن يعبر عن نفسه كما يريد لا كما تريد له تلك القواعد والقوانين . واتسع نطاق المذهب الجديد فى أوروبا كلها . ولم تبق اسبانيا بمعزل عن هذا التيار الجديد وان كان قد وصل اليها متأخراً بعض الشيء ، ثم انه لم ينبع أساساً من أرضها ، بل قدم عليها وافداً من الخارج ، ولا سيما من ألمانيا وإنجلترا . والطريف أن الرومانسيين الاوربيين هم الذين تنبهوا الى القيم الكامنة فى تراث اسبانيا الأدبى خلال العصور الوسطى فى الوقت الذى كان الكلاسيكيون الاسبان مصرين فيه على الأعراض عن هذا التراث ، حتى انه يرد الى أولئك فضل توجيه نظر الاسبان الى ماضيهم ودعوتهم الى الاقبال عليه من جديد .

ومع ذلك فان الرومانسية لم تنتصر فى اسبانيا بسهولة ولا قدر لها انتشار سريع

ونلاحظ كذلك أنها لم تستطع أن تقدم في ميدان الفن القصصى ما قدمته في ميدان الشعر الخالص أو المسرح من قيم إيجابية . فليس لدينا من الانتاج الروائى المنتمى للمذهب الرومانسى الا مجموعة من الروايات التاريخية الاسطورية التى ألفها **مانويل فرنانديث جونزالث** Manuel Fernandez Gonzalez (١٨٢١ - ١٨٨٨) واستمدتها من التاريخ الاسبانى والاندىلى فى العصور الوسطى .

وكل ما تفرع من المذهب الجديد مما له بعض القيمة فى ميدان الكتابة النثرية هو توجيه عناية الادباء الى تصوير العادات والتقاليد والأجواء ذات الطابع المحلى ، وذلك لأن الرومانسية فى ثورتها على تكلف الكلاسيكيين واستيحائهم أدبهم من ذلك التراث الاغريقى واللاتينى الذى بعُد به العهد انما كانت تريد أن تؤكد ذاتية الأديب وشخصيته المستقلة المرتبطة بعصره وبيئته . فالرومانسية كانت تحمل فى ثناياها بذور المذهب الواقعى الذى قدر له أن يمضى بمبدأ ربط الأديب بحياته وبيئته الى منتهاه . وهكذا رأينا كيف تؤدي الرومانسية فى اسبانيا فى اخريات أيامه الى ظهور جيل من الكتاب أنتجوا لنا أدباً غايته تصوير المشاهد البارزة من حياة مجتمعاتهم واللاحاح على ما تتميز بها من عادات وتقاليد (Literatura costumbrista) على نحو أشبه بتقديم لوحات فولكلورية يظهر فيها تنافر الألوان المتنوعة الصارخة . وهذا النوع من الكتابات لا يدخل فى باب الأدب القصصى بمعنى الكلمة ، وانما هو أشبه بلوحات حية لعدد كبير من النماذج البشرية المستمدة من صميم المجتمع ، فهى اذن تمثل مرحلة انتقالية من الرومانسية الى المذهب الجديد الذى كان موشكاً على الظهور : الواقعية (٦) .



طلائع الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى الحديث :

إذا كان التحول من الرومانسية الى الواقعية قد تمثل الى حد ما فى هذا الأدب المصور للعادات والتقاليد فان السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر شهدت اشتداد التيار الواقعى الجديد الذى نبع من صميم الاتجاه الرومانسى وان كان قد أصبح بمثابة رد فعل ضد هذا الاتجاه .

على أن هناك كتاباً آخرين - روائيين بمعنى الكلمة - قد بدأ فيهم هذا التحول الواضح من الرومانسية الى الواقعية . ومن أبرز هؤلاء **بيدرو أنتونيو دى الأركون** Pedro Antonio de Alarcon (١٨٣٣ - ١٨٩١) . وهو مؤلف بدأ حياته فوضوياً ثورياً متمرداً على الأوضاع الاجتماعية متشككاً فى الكاثوليكية ساخطاً على رجال الكنيسة ، شأنه فى ذلك كشأن معظم الادباء الرومانسيين ، إلا أنه لم يلبث بعد ذلك أن تحول الى النقيض فاذا به يصبح من المحافظين الذين يسود تفكيرهم نوع من التدين الرجعى المتعصب . ويظهر هذا التحول فى روايته الكبرى « الفضيحة El escandalo » (سنة ١٨٧٥) التى تكاد تمثل فى بطلها أزمة المؤلف النفسية والدينية ، فهى قصة عابث مستهتر يستخف بكل القيم الدينية والاجتماعية ويخوض مقامرات نسائية

(٦) من الرومانسية فى الأدب الاسبانى عامة انظر كتاب **جيرمودايث بلاخا** : مدخل الى دراسة الرومانسية فى اسبانيا Guillermo Diaz-Plaja: Introduccion al estudio del romanticismo espanol, Madrid, 1936.

وكذلك كتاب **اليسون بيرز** : تاريخ الحركة الرومانسية فى اسبانيا Allison Peers: A history of the Romantic Movement in Spain, Cambridge, 1942, 2 vols.

لا يبالى فيها بمن أغوى من فتيات ، ولكنه بعد ذلك يتعرض لازمة ضمير تعذبه وتقض مضجعه حتى ينتهى أخيراً الى استعادة السكينة والايمان بفضل قسيس هو الذى يرده الى طريق التدين الصوفى . والرواية تكاد تكون مزيجاً له دلالاته من المذهبين القديم والجديد ، فهى رومانسية الطابع فى الأحداث والوقائع ، الا انها واقعية فى تصوير الأشخاص والتحليل لنفسياتهم (٧) .

ويشبه المؤلف السابق فى كونه نموذجاً لتلك المرحلة الانتقالية الكاتب القرطبى **خوان فاليرا** Juan Valera (١٨٢٤ - ١٩٠٥) ، فقد بدأ حياته الادبية شاعراً رومانسياً (٨) ، بل انه كان ممن عارضوا اتخاذ الحياة الواقعية مادة للفن القصصى كما يبدو من مجموعة مقالات له هاجم فيها نظريات الروائى الفرنسى **اميل زولا** زعيم المذهب الطبيعى (الذى سار بالواقعية الى منتهى درجاتها) (٩) . غير أنه فى انتاجه القصصى لم يسلم من نفوذ الواقعية التى كان يضيق بها ذرعاً فى أول حياته . وتترى ذلك فى روايته « **بييتاخيمينث** Pepita Jimenez » (١٨٧٥) التى تصور لنا أزمة نفسية شبيهة بتلك التى اقتحمت حياة البطل فى رواية **الاركون** ، غير ان الحل هنا كان على عكس ما رأيناه فى رواية « **الفضيحة** » ، اذ البطل هنا رجل متدين يميل الى التصوف ويعد نفسه للانخراط فى السلك الكنسى ، ولكنه لا يستطيع مقاومة الاغراء ، فلا يلبث ان يستسلم للحب الدنيوى البشرى . ويلاحظ على هذه القصة وغيرها مما كتبه **فاليرا** غلبة الطابع الواقعى على نحو أوضح مما رأيناه عند **الاركون** ، ولكننى واقعيته مع ذلك اتجاهاً الى التسامى بالحقيقة وتجميلها واسسباغ شىء من المثالية عليها لا تصوير الأشياء كما هى عليه فى الواقع . فهو من هذه الناحية يمثل أيضاً ضرباً من الانتقال التدريجى الى الواقعية .

ونحن نرى فى هذا التطور الذى وافق الربع الأخير من القرن التاسع عشر كيف زاد اهتمام الكتاب الاسبان بالفن القصصى بعد ان ظلت اسبانيا متخلفة فى هذا الميدان قرابة قرنين من الزمان ، أي منذ أواخر القرن السابع عشر . وهكذا تعود اسبانيا شيئاً فشيئاً الى ازدهار قصصى يدفع بها من جديد الى احتلال مكان بارز فى ميدان الكتابة القصصية منذ مطلع القرن العشرين .

والحق أن هذا الاتجاه الواقعى انما كان ثمرة فى اوربوا كلها لذلك التطور الهائل الذى شهدته خلال القرن الماضى ، عصر الثورة الصناعية والنهضة الكبيرة التى قدرت للعلوم ، فبهرت الأنظار وخلبت العقول ، وتركت أثرها العميق على الفن وتطورت بالأذواق تطوراً محسوساً . واذا كانت الرومانسية قد قامت على تمجيد الفرد وتأكيد شخصيته المتميزة وتمرده على ما يحكم مجتمعه من أعراف وتقاليد فان التقدم العلمى وما ترتب على الثورة الصناعية من ظهور طبقة وسطى قد أدبا الى ظهور مذهب فكرى جديد يصطنع العلم ويحاول اخضاع كل

(٧) عن **الاركون** انظر كتاب **آنخل بالبوينا برات** : تاريخ الادب الاسبانى

Angel Valbuena Prat: Historia de la Literatura española, Madrid, 1960, 111, pp. 292-302.

(٨) من أبرز ما يذكر ل**فاليرا** من كتب خلال هذه الفترة ترجمته البديعة لكتاب المستشرق الالمانى **فون شاك** عن « الشعر والفن العربيين فى الأندلس وصقلية »

Juan Valera: Poesia y arte de los arabes en España y Sicilia, Sevilla, 1881.

(٩) جمع **فاليرا** هذه المقالات التى نشرها فى تواريخ سابقة فى كتاب بعنوان « مذكرات حول الفن الجديد للكتابة الروائية » Juan Valera; Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, Madrid, 1887.

شيء لقوانينه الضابطة أو التي كان الناس يظنونها كفيلاً بضبط كل شيء حتى الأذواق والحساسيات وتمرات الإبداع الفني والأدبي . ونعني بهذا المذهب الفلسفة الوضعية التي حمل لواءه **أوجست كونت** . وانعكست هذه الفلسفة على ميدان النقد الأدبي ، وكان الاتجاه الرومانسي في تعبه بفردية الفنان وبمواهبه المتميزة التي تهبه القدرة على الإبداع قد انتهى في ميدان النقد إلى الكاتب الفرنسي المعروف **سانت بييف** (١٨٠٤ - ١٨٦٩) ، على أن غلبة الفلسفة الوضعية قد أدت إلى ظهور تيار نقدي جديد يحاول إخضاع الظواهر الفنية لقوانين علمية صارمة تحدده البيئة والجنس والزمان ، وتجسم هذا المذهب الجديد في أحد تلاميذ سانت بييف : **إيپوليت تير** Hippolyte Taine . (١٨٢٨ - ١٨٩٣) . والتقى التيار الجديد باتجاه أدبي كان أشبه به يكون بمحاولة لتطبيق نظريات تير على الفن الروائي ، أي أن تكون الكتابة القصصية تسجيلاً « علمياً » دقيقاً لذلك التأثير « الجبري » الذي ينبغي لعوامل البيئة والوراثة أن تبشره علم السلوك البشري . ومعنى هذا أن الكاتب يجب أن يلتزم أقصى قدر من الواقعية في اختيا شخصيات روايته أو قصته وفي تسيير الأحداث وأجراء الحوار بحيث تكون الرواية أو الاقصوصة صورة طبق الأصل من حياة الواقع الملموس . ومن هنا ولد هذا الاتجاه الأدبي المسرف في الواقعية والذي اصطلح على تسميته بـ « المذهب الطبيعي » . وكان أشهر أعلامه في فرنسا في ميدان الرواية **جوستاف فلوبر** Gustave Flaubert (١٨٢١ - ١٨٨٠) و **إميل زولا** Émile Zola (١٨٤٠ - ١٩٠٢) وفي ميدان الاقصوصة **جى دي موباسان** Guy de Maupassant . (١٨٥٠ - ١٨٩٣) (١٠) .



الواقعية الطبيعية في اسبانيا :

بيريدا وجالدوس :

وقد خضعت اسبانيا لهذا التحول العام الذي شمل القارة الأوروبية كلها ، فضلاً عن أن الواقعية كانت هي أكثر المذاهب الثمناً مع المزاج الأسباني ، وهكذا نرى كيف يتجسد الاتجاه الجديد خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر في كاتبين جمعت بينهما - فضلاً عن هذا الاتفاق في المذهب الأدبي - صداقة وطيدة على الرغم من الاختلاف الواضح بينهما في الثقافة والميول السياسية والدينية .

١٠ أما الأول فهو **خوسيه ماري دي بيريدا** José Maria de Pereda (١٨٣٣ - ١٩٠٦) من إحدى قرى مدينة سانتاندير ، تلك المدينة الجميلة الواقعة في شمال اسبانيا على ساحل البحر الكنتبري ، وكان من أسرة غنية أرستقراطية ، فأتاح له مركزه الاجتماعي وغنا التوفر على الأدب ، وبدأ بالكتابة في الصحف وتأليف مسرحيات لم يقدر لها حظ كبير من النجاح ، ثم انتقل من ذلك إلى الفن القصصي ، فنشر مجموعة من المقالات الوصفية ذات الطابع القصصي مما يندرج تحت ذلك اللون الذي سميناه أدب المشاهد الاجتماعية ذات الصبغة المحلية . وكان همه في تلك المقالات هو الانتصار على بيئته الصغرى في سانتاندير وإقليمها . ومن هنا أخذ

(١٠) عن المذهب الطبيعي في الفن الروائي الأوروبي والفرنسي انظر كتاب تيرنل عن « فن الكتابة القصصية في فرنسا » وكتاب جورجى لوكاكس « دراسات حول الواقعية الأوروبية » .

M. Tünnell: The Art of French Fiction, 1959.

Gyorgy Lukacs: Studies in European Realism, 1950.

يعالج موضوعاته بيئته فى روايات فتح بها باب الواقعية المسرفة فى التقصى وتتبع التفاصيل على نحو ما فعل الطبيعيون الفرنسيون . ولم ير بيريدا بأساً فى أن يجرى حوار رواياته باللهجة التى كان يتكلم بها أولئك الجيليون السانتانديرون . وكان هذا فى حد ذاته من مظاهر التجديد فى أيامه ، اذ كان كتاب الرواية على عهده قد جروا على أن يكون الحوار بلغة أنيقة متكلفة الفصاحة . ومن أبرز انتاج بيريدا القصصى مما سلك فيه هذا المسلك روايته « طعم الأرض El sabor de la tierra » (١٨٨١) حيث نرى وصفاً رائعاً صادقاً لسانتاندري وأهلها وعاداتهم وتقاليدهم وطبائعهم ، ثم « صعد الى قمة الجبل Penas arriba » (١٨٩٤) حيث نرى كيف تكون طبيعة الساحل والبحر الكنتبرى هى بطل الرواية الحقيقى ، أما الشخصيات والأحداث فليست الا عوامل ثانوية تعين على تصور مشاهد طبيعة المنطقة .

وكان بيريدا عاشقاً لبلده لا يريد به بديلاً ، فاستغرق وصفه وتصويره له كل طاقته القصصية ، ولكنه مع ذلك أجرى بعض رواياته فى مدريد مثل « الناس الطبيعيون Los Hombres de pro » (١٨٧٢) حيث يقص علينا تجاربه فى ميدان الصراع السياسى المحتدم آنذاك بين المحافظين والاحرار ، ويرسم لنا صورة كاريكاتورية ساخرة لوصولية السياسيين المنتمين الى حزب الاحرار وحيلهم الانتخابية من أجل الوصول الى مقاعد البرلمان ، وهو يجتهد فى أن يمثل لنا عاصمة اسبانيا - على عكس حديثه عن بلده سانتاندير - مباءة لكل ألوان الفساد السياسى والانحلال الخافى . ومثل ذلك نراه فى روايته الاخرى Don Gonzalo Gonzalez Gonzalera التى أفصح فيها عن عقيدته السياسية المتسمة بالرجعية والتزمت والانحياز الى جانب المحافظين متخذاً من « دون جونثالو » صاحب الآراء « المتحررة » مجمعا لكل رذيلة ونقيضة .

والحقيقة أن بيريدا كان على الرغم من مقدرته القصصية وعلى النقيض من صاحبه جالدوس رجلاً محلى الطابع محدود الافق ضيق النظرة ، وقد جعل فنه فى خدمة العقيدة المحافظة الرجعية المتزمتة كأشد ما يكون التزمت ، ولكنه كان مصوراً قديراً عرف كيف يقدم لنا بيئته الصغرى فى ألوان حية بدبعة ، حتى ان رواياته تعتبر وثائق تاريخية من الطراز الأول ، وهذا هو ما يجذب النظر الى رواياته ويبقى عليها بعض الجدة ، والا فان ما فى رواياته من أحداث لا تكاد تعنى قارئ اليوم ، فهى غير محكمة ولا مثيرة للاهتمام ، وانما الرائع حقاً فيها هو تصويره لمسرح الأحداث والنماذج التى تتحرك عليه (١١) .

أما الكاتب الواقعى الذى ملأ اسمه وانتاجه القصصى العالم الناطق بالاسبانية على امتداد ما يقرب من نصف قرن فهو بغير شك **بنيتو بيريث جالدوس Benito Pérez Galdos** (١٨٤٣ - ١٩٢٠) . وهو حقاً يعتبر فى الطبقة الاولى من الروائيين الاوربيين خلال القرن التاسع عشر ، وكان يمثل فى اسبانيا ما مثله فلوير وزولا فى فرنسا ، ودستويفسكى وتولستوى فى روسيا . وما زالت رواياته حتى اليوم بعد انقضاء نصف قرن على وفاته آثاراً أدبية لم تفقد بعد رونقها ولا طلاوتها ، وما زال لها من اقبال الجماهير حظ عظيم .

ولد جالدوس فى لاس بالماس (فى احدى جزر كنارياس أو الجزائر الخالدات كما كان العرب يسمونها) وتلقى تعليمه الأول فى مدرسة انجليزية ، ولكنه انتقل منذ صباه الى مدريد ولم

(١١) نشرت اعمال بيريدا الكاملة فى دار نشر اجيلار سنة ١٩٣٤ :

José Maria Pereda: Obras completas, Aguilar, 1934.

وانظر عنه بالبوينابرات ، تاريخ الادب الاسبانى ٣/٣١٣ - ٣١٨ .

نجد لبنيته الاولى اى اثر فى أدبه ، فهو يُعتبر مدردياً خالصاً . أما أخذه العلم فى طفولته فى مدرسة انجليزيه فربما كان له اثر فى تلك النزعة المتحررة البعيدة عن التزمّت الكاثوليكي مما ستراه بعد ذلك شائعاً فى كل آثاره الأدبية .

وقد بدأ جالدوس انتاجه الأدبي برواية تحمل عنوان « النافورة الذهبية - La Fontana de oro » (١٨٧٠) ، وهى رواية كانت لا تزال تغلب عليها الألوان الشاحبة والميلودرامية العاطفية للرواية الرومانسية ، ولكنه لا يلبث بعد ذلك أن يشرع فى نشر سلسلة رواياته التاريخية التى تحمل عنوان « الأحداث القومية Los episodios nacionales » منذ سنة ١٨٧٣ . وقد أودع المؤلف فى هذه المجموعة التى تضم ستة وأربعين مجلداً تاريخياً قصصاً كاملاً لاسبانيا خلال القرن التاسع عشر من موقعة الطرف الأغر حتى أيامه . وتتجلى هنا مقدرة جالدوس القصصيه ... مقدرة فائقة على الارتجال وعلى تحريك جيوش من الشخصيات التى تمثل كل النماذج البشرية فى مدريد من حكامها وامرائها ورؤساء وزاراتها الى شحاذيها وقواديتها وبغاياها . وهو من هذه الناحية أشبه بلوبى دى فيجا علم المسرح الاسبانى خلال العصر الذهبى ، فهو قصصى « جماهيرى » بمعنى أنه يكتب للجمهور العريض ، يحاول أن يقدم اليه خلاصة لتاريخ بلده وعصره ، وهو قادر على اجتذاب القارئ اليه دائماً . وكان يعمل على ايداع ما يكتبه مبادئه الايديولوجية فى الاخاء والمساواة والحب والتسامح . وهو من هنا يختلف اختلافاً جذرياً عن صديقه بيريدا ، فبينما هذا الأخير محافظ رجعى يمثل الكاثوليكية المتزمتة المتعصبة اذا بجالدوس يصاح نموذجاً للعصرى المتفتح المتحرر الذى يضيق بسُلطان الكنيسة وان كان للروح الدينى فى أدبه مكان ، غير أن الدين عنده ينبغى أن يكون مثلاً سامياً للاخاء البشرى والحب .

وعلى بعد ما كان بين هذين الكاتبين فى العقيدة السياسية وفى النظرة الى الحياة فقد جمعهما كونهما مؤصلين المذهب الواقعى فى اسبانيا . وتبدو واقعية جالدوس فى اقباله على تصوير تاريخ اسبانيا القريب منه المعاصر له ، وهو تاريخ كان على عكس عصر اسبانيا الذهبى حافلاً بالمآسى والعثرات ومظاهر الفشل ، مما يحملنا على أن نعتبر جالدوس الى حد ما من الممهدين لما يعرف باسم جيل ١٨٩٨ ، فهو فى تصويره الروائى للتاريخ يلج على عيوب المجتمع الاسبانى واخطاء ساسته . كل ذلك فى اسلوب قصصى متمتع جعل من « الأحداث القومية » لجالدوس ملحمة اسبانيا الروائية فى القرن التاسع عشر ، فنحن نجو فيه نفاذ النظرة والقدرة على استخلاص الحقائق الكبرى والمعالن البارزة فى تاريخ هذه الحقبة ، والبراعة الفائقة فى تحريك الجماهير التى تؤدى دورها فيه والاحاطة بكل التفاصيل الدقيقة ، سواء لحياة الشخصيات الكبرى أو الطبقات الدنيا للشعب . كل هذا يجعل من جالدوس واحداً من أعظم من عالجوا الرواية التاريخية ، وهو يقاس من هذه الناحية بالروائى الاسكتلندى والتر سكوت ، وان كان أكثر منه اهتماماً بالتاريخ الحى المعاصر له القريب منه (١٢) .

ولكن جالدوس كان أكثر من مجرد روائى اتخذ التاريخ مادة لفنه القصصى ، اذ أن له انتاجاً

(١٢) تقع « الأحداث القومية » لجالدوس فى ٤٦ مجلداً ، وقد بدأ نشر السلسلة الاولى منها فى سنة ١٨٧٣ ونشر الخامسة والاخيرة فى ١٩١٢ ، وهى تتناول كل أحداث التاريخ خلال القرن التاسع عشر . انظر المقدمة التى كتبها الناقد والمؤرخ الأدبى فيديريكو ساينت دى روبلس Federico Sainz de Robles لمجموعة أعمال جالدوس الكاملة و « الأحداث القومية » تحتل منها المجلدات الثلاثة الاولى .

B. Perez Galdos: Obras completas, Aguilar, Madrid, 1941.

ضخماً من الروايات الاخرى تناول فيها كثيراً من مشكلات مجتمعه المعاصر . وربما كان من اكبر تلك المشكلات اجتذاباً لاهتمامه تلك المتعلقة بالمشاعر الدينية . وكان جالدوس بنفاذ نظريته قد أدرك أن جانباً كبيراً من تخلف اسبانيا عن سائر البلاد الاوربية ومن عثراتها المتتابعة خلال القرن التاسع عشر انما يرجع الى العيوب الكامنة فى الكاثوليكية الاسبانية ، وأهمها التعصب والجمود ، ولهذا فقد ألح على معالجة هذه المسألة فى عديد من الروايات من أهمها « جلوريا Gloria » و « عائلة ليون روتش La familia Leon Roch » و « السيدة برفكتا Dona Perfecta » وفيها يعالج مشكلة اختلاف الأديان وما يمكن أن يجنيه ذلك على المجتمعات اذا نُظر اليه من زاوية التعصب الأعمى . والرواية الأخيرة « السيدة برفكتا » وترجمة الاسم « الكاملة » يطلقه جالدوس فى سخرية مريرة على هذه المرأة التى تمثل طرازاً لما نراه فى المجتمعات الجامدة المتخلفة ، طراز المتدين الذى يظن نفسه الانسان الكامل فيفرض نفسه بحكم تمسكه الظاهر بطقوس ديانته حكماً على المجتمع والناس مع انه كتلة مصمتة من الشر والذائل . وفى خلال هذه الروايات يندد جالدوس بلا خطائية وعلى نحو غير مباشر برجل الدين الذى تكمن تحت مسوحه الرهبانية طاقة هائلة من الكراهية والخبث الدفين .

وهناك جانب ضخيم من روايات جالدوس لم يعمد المؤلف فيه الى بسط رأى أو فكرة مثل الروايات السابقة ، وانما أراد بها أن يسجل حياة قطاعات من مجتمع عصره . وهذه الروايات اما تدور حول شخصية لها جاذبيتها القصصية أو حول أزمة عاطفية تحمل فى طياتها شحنة مأساوية جديرة بأن تعالج بشكل مسرحى ، اذ أن شخصيات هذه الروايات بما فى نفسياتها من عقد وما فى حياتها من أزمات كانت أصلح ما تكون للتعبير المسرحى الدرامى ، مما حمل جالدوس نفسه أو بعض الكتاب المسرحيين الآخرين على تقديمها فى صور مسرحيات بعد اجراء ما يتطلبه ذلك من التعديل على شكلها الروائى . ومن هذه الروايات « ماريانيل Mariana » (١٨٧٨) ، وهى فتاة قبيحة فقيرة تحب فتى أعمى وتستبغ فى خدمته ومعونته فى اخلاص ووفاء ، ويبادلها الأعمى الحب ، ويتصور فيها الى جانب الكمال الخلقى والروحى جمالاً منقطع النظير ، وتعيّنه هى فى براءة على تأكيد هذه الصورة التى رسمها فى خياله لها . ولكن الفتى الأعمى يسترد بصره بعد ذلك . ويكون التضاد الصارخ بين صورة الفتاة الحقيقية وصورتها المتخيلة مؤدياً الى وقوع ما لا بد منه : المرارة القاسية وخيبة الأمل وموت ماريانيل منتحرة .

ولجالدوس سلسلة من الروايات جعل مسرح أحداثها فى مدريد ، فصور لنا عاصمة اسبانيا فى أيامه صورة صادقة تنبض بالحياة ولا تقل فى حيوية التسجيل وروعة الألوان عن صورة باريس كما تنعكس فى روايات **بلزالك** . وتعتبر « فورتوناتا وخاينينا Fortunatay Jacinta » (١٨٨٦ - ١٨٨٧) قمة هذه السلسلة . وهذه الرواية التى لا تقل فى طولها وكثرة شخصياتها وتشابك العلاقات بينهم عن « الحرب والسلام » لتولستوى ، تدور حول حياة شباب ميسور متزوج وعشيقة له من وسط فقير ، ويعمل الشاب على تزويجها برجل نصف معتوه حتى يكون زواجها ستاراً لاستمرار علاقاته بها . وهذه الشخصيات الأربع هى محور الأحداث ، ولا سيما المراتين اللتين كان اسماهما عنوان الرواية ، ولو أن الإطار العام وهو مجتمع مدريد الذى يعيش فيه أبطالها بكل ما يضطرب فيه من شخصيات ثانوية لا يقل أهمية عن العالم النفسى للأبطال الغنى بالعواطف والأهواء المتضاربة .

وفى روايتى « نازارين Nazarin » (١٨٩٥) و « رحمة Misericordia » (١٨٩٧) يقدم لنا جالدوس صورة أخرى نابضة بالحياة لمجتمع الطبقات الدنيا فى مدريد والوسط البائس الذى تتحرك فيه نماذج بشرية للتعاسة البالغة من متسولين محترفين ومحتالين وبغايا .

وفي المجموعة التي تتألف من أربع روايات والتي جعل بطلها شخصية مراب بخيل هو « توركيمادا Torquemada » (١٨٨٥ - ١٨٨٩) تتجلى قدرة جالدوس على التحليل النفسى الدقيق لمثل هذا النمط الانسانى مع التصوير الصادق لمجتمعه وبيئته بعيداً عن المبالغة أو محاولة الاضحاك السهل . ويقول الناقد آرثر أوين Arthur Owen في الكلام عن هذه الشخصية التي ابدعها خيال جالدوس : « ان هذا البخيل الذى صورته لنا جالدوس يستحق أن يوضع في طليعة البخلاء الكبار الذين تفتق عنهم الخيال الادبى في التراث القصصى الانسانى كله . نحن نرى في توركيمادا البخل والشره المسعور الى المال كما نراه في كثير من أضرابه ، ولكن جالدوس لم يتخذ منه دمية مضحكة كما اتخذ مولير من آرباجون ، ولم يجعل منه وحشاً كما فعل بلزاك بالأب جرانديه . ان توركيمادا مخلوق بشرى يستحق أيضاً منا بعض العطف والحب ، ففيه ما هو أكثر من البخل والتعبد بالمال : هو انسان له آماله ومخاوفه وآلامه . . . بل انه من الانسانية بحيث يعرف الحب أيضاً طريقاً الى قلبه اليابس . لقد عرف جالدوس كيف يقدم لنا شخصية من لحم ودم » (١٣) .

ويطول بنا الحديث لو أردنا استعراض أعمال جالدوس أعظم قصاصى اسبانيا في مستهل القرن العشرين والاديب الذى عادت به اسبانيا لاحتلال مكان مرموق في الادب الروائى العالمى . ولو أردنا ان نحكم عليه حكماً قريباً من الانصاف فعلياً أن نقدر انتاجه الهائل . فقد كان جالدوس من اولئك العباقرة ذوى الخيال الخصب والقدرة الفائقة على الارتجال ، وفيه كل ما في هذا الطراز من الادباء من وجوه امتياز وماخذ نقص . ولهذا فان أعماله شديدة التفاوت منها ما هو قعم ادبية بالغة العلو ، ومنها المتوسط الجودة ، ومنها ما هودون ذلك . ادب جالدوس أشبه بالغابة الكثيفة المتشابكة الأشجار والأغصان : كثيراً ما يلتقى المرء فيها بالثمرات الشهية الناضجة أو الأزهار ذات الألوان الرائقة والعطر الزكى الطيب ، ولكن فيها الى جوار ذلك كثيراً من الأعشاب التي تعبر بها العين عبوراً سريعاً . ولعل أهم ما يؤخذ على جالدوس هو اسلوبه ، فهو في كثير من الأحيان مفسول ليس فيه توهج ولا تآلق ، بل يبدو عليه طابع السرعة وقلة الاهتمام بالصقل والتهذيب . غير أن ذلك لا ينقص من قيمة انتاجه ، فهو في النهاية مصور قدير وخالق مبدع لعدد هائل من الشخصيات الانسانية بعضها مبتدل عادى في الظاهر ، ولكنها ذات نفسيات مهياة لان تنطوى على أنبل المشاعر الانسانية وأسمائها . ان هذا العالم الذى قدمه لنا خيال جالدوس على تفاوت أنماطه وتنوعها هو قمة ما وصل اليه الادب الاسبانى القصصى في عصره ، وأعظم ما استهل به هذا الادب حياة قرنه العشرين (١٤) .



Arthur Owen: The "Torquemada" of Galdos, Hispania, 1924. (١٣)

(١٤) الكتابات عن جالدوس سواء بالاسبانية او بغيرها من اللغات الأوروبية أكثر من ان تعد ، ولهذا فسنكتفي بالإشارة الى أهمها :

J. Casalduers: Vida y obras de P. Galdos, Madrid, 1951.

Angel del Rio; Estudios galdosianos, Zaragoza, 1953.

Ricardo Gullon: Galdos, Madrid, 1960.

H.C. Berkowitz: P. Galdos, Spanish Liberal Crusader, Madison, 1948.

S.H. Eoff : The Novels of Pérez Galdos, St. Louis, 1954.

وانظر الفصل الذى كتبه عنه بالوين برات في تاريخ الادب الاسبانى ٣١٩/٣ - ٣٤٠ .

استمرار المذهب الطبيعى فى اسبانيا :

اميليا باردو باثان :

كان جالدوس يمثل انتصار الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى فى أواخر القرن الماضى . وقد رأينا لذلك أثره عميقاً فى معاصريه ولاحقيه ، إذ فتنوا بالمذهب الجديد وعملوا على ترسم خطى أعلامه من الروائيين الفرنسيين بشكل خاص ، ومن بين هؤلاء الذين عاصروا جالدوس وان كانت شخصيته الطاغية وشعبيته الكبيرة قد أخرتهم الى الصف الثانى بعده ، تلك الكاتبة القديرة الكونتيسة « اميليا دى باردو باثان Emilia de Pardo Bazan » (١٨٥١ - ١٩٢١) .

ولدت هذه الأدبية فى مدينة « لاكورونيا » التى تقع فى أقصى شمال غربى اسبانيا فى اقليم جليقية ، وكانت من اسرة نبيلة غنية . وعرفت منذ صغرها بارادة قوية صلبة « مسترجلة » بعض الشيء وباقبال نهم على القراءة والاطلاع وحسب للمعرفة حملها على تعلم الانجليزية والفرنسية والالمانية وتعمق آدابها . واتجهت فى مستهل شبابها الى الأدب الرومانسى ولا سيما كتب فيكتور هوغو ، ولكن سرعان ما استأثرت باهتمامها وفضلها أدب المذهب الطبيعى الفرنسى فى الرواية ولا سيما اميل زولا . وقد عبرت عن آرائها فى الفن والأدب فى مجموعة مقالاتها التى نشرتها بعنوان « مسألة الساعة Cuestion palpitante » (١٨٨٣) ، وقد افتتح هذا الكتاب سلسلة من المناقشات والجدل الحاد فى اسبانيا حول الكتابة القصصية ومذهب الروائيين الطبيعيين فى معالجة المشكلات الاجتماعية . وقد دافعت اميليا دفاعاً حاراً عن هذا المذهب ، ولو أنها كانت امرأة شديدة التدين حريصة على احترام التقاليد الاسبانية ، ولم يكن ذلك يهيئها للأخذ بالمذهب الطبيعى على علته ، فأرادت أن توفق بينه وبين اتجاهها المحافظ التقليدى ، مستهدية فى ذلك بشخصية الأب فيجو Feijoo (١٦٧٦ - ١٧٦٤) الذى لم يمنعه مركزه الكنسى بين آباء الكنيسة الكاثوليكية من الأخذ بكل جديد من تيارات الفكر الأوروبى فى عصره . وهكذا كانت تلك السيدة الاسبانية الصميمة : مزاجاً - ليس الأول من نوعه - من التقليدية التى لا تتنازل عن قيمها ، ومن التحرر والانفتاح على العالم الخارجى فى آن واحد . ويكفى أن نذكر أنها كانت أول من نبه الأذهان فى اسبانيا الى قيمة الفن القصصى الروسى ومدى تأثيره بالثورة ، إذ أصدرت حول هذا الموضوع دراسة نقدية جيدة عنوانها « الثورة وفن الرواية فى روسيا . La revolucion y la novela en Rusia. »

وقد حاولت باردو باثان أن تطبق آراءها الأدبية والنقدية على انتاجها القصصى ، فنشرت مجموعة كبيرة من الروايات والقصص القصيرة وصلت فى بعضها الى غاية من الاتقان . ومن أهمها رواية « بيوت اوبوا Las Pazos de Ulloa » (١٨٨٦) التى تعتبر من خير نماذج الرواية الطبيعية الاسبانية على الطريقة الفرنسية . وفيها تصور تلك القرية الجليقية التى سجلت اسمها فى عنوان الرواية ، وترسم لنا لوحات أخاذة للريف الجليقى بأرضه الخضراء الرطبة وحياة الفلاحين البسطاء بخيرها وشرها ، ونراها أثناء ذلك تعرض علينا عدداً كبيراً من الشخصيات النمطية التى تملأ هذا الريف وما يختلج فى نفوسهم من غرائز بدائية وما يسيطر على تفكيرهم من خرافات وأوهام . كل ذلك فى أسلوب يتقصى كل الدقائق ويحاول أن ينقل لنا الطبيعة نقلاً يكاد يكون فوتوغرافياً . وهى فى خلال رواياتها تبدي اهتماماً كبيراً بتشخيص الأمراض الاجتماعية

في تلك البيئة الريفية ، اذ أنها - وان كانت تنطوي على حب عميق لها - لا تغمض عينها عما فيها من شرور (١٥) .



تراجع المذهب الطبيعي وانحساره :

بلاسكو إيبانيث ، بالاثيو بالديس ، ريكاردو ليون :

كان جالدوس هو قمة الفن الروائي في مطلع القرن العشرين ، وكان في اسبانيا ممثلاً لتأصل الواقعية الطبيعية على النحو الذي مثله زولا في فرنسا ، ولكنه لم يكن مقلداً تابعاً ، بل اننا نرى فيه نبضاً من الاسبانية الأصيلة ، واذا كان معاصروه ومن لحقه من الروائيين قد فتنوا به وترسموا خطاه فانهم كانوا مقصرين عن شأوه ، ولهذا فانه يمكن لنا أن نقول ان المذهب الطبيعي في اسبانيا لم يستطع أن يمضي قدماً الى الامام من بعده . فكان جل هم من تلوه الاهتمام ببيئاتهم المحلية المحدودة . صحيح أنه كان من بينهم من خلقوا لنا من هذه البيئات ومن أنماطها الانسانية أعمالاً قصصية جيدة ، ولكن الفن الروائي على أيديهم كان يتحول من هذه الانسانية العالمية التي رايناها في أدب جالدوس الى الاقليمية الضيقة التي ولدت الواقعية في أحضانها ثم عادت اليها مرة أخرى .

وقد رأينا هذا الاتجاه في اميليا باردو بانان التي كادت رواياتها تقتصر على تصوير بيئتها المحلية (جليقية) ، وفي هذا نفسه نشهد تراجع المذهب الطبيعي وبدء انحساره وان كان علينا أن نعترف بشخصية باردو بانان القوية ومقدرتها الروائية الفائقة .

ومع ذلك فقد استمر الاتجاه الطبيعي على طول عدة أجيال من الروائيين ، بل يمكن القول ان هذا الاتجاه لم يخطف حتى الآن نهائياً من الفن القصصي الاسباني وان كانت قد طرأت عليه تعديلات وظهرت الى جواره اتجاهات جديدة تسير تطور الأذواق والحساسيات .

ومن بين أبرز من واصلوا الاتجاه الطبيعي في الجيل التالي لجالدوس وباردو بانان الروائي البانسي فيشتني **بلاسكو إيبانيث** Vicente Blasco Ibanez (١٨٦٧ - ١٩٢٨) .

ولد بلاسكو إيبانيث في بلنسية ، وبها قضى معظم صباه وشبابه في رحاب حدائقها الفناء ومزارعها الخصبة المثقلة بالزهور والثمار وفي أفناء جوها الدافئ الرفيق ومروجها المشمس التي لا تزال تحمل سمات الحضارة العربية وتشهد بفضل عرب الأندلس في تحويل هذه المنطقة الى جنة من جنان الأرض . وبدأ إيبانيث بدراسة القانون ولكنه انتقل الى العمل في الصحافة ، وقد أدى نشاطه السياسي وميوله الجمهورية الى مفارقة وطنه في ١٨٩٠ ، ولم يكد

(١٥) نشرت مجموعة أعمال اميليا باردو بانان الكاملة في مجلدين ، دار نشر اجيلار سنة ١٩٤٧ . انظر مقدمة هذه المجموعة كذلك :

D.F. Brown : La vida y las novelas de E. Parde Bazan, New York, 1940.

D.F. Brown : The influence of E. Zola in the Novelistic and Critical Work of E. Pardo Bazan, Illinois, 1933.

Emilio Gonzalez Lopez : E. Pardo Bazan, Novelista de Galicia, New York 1944.

Mariano Baquero Goyanes : La novela naturalista espanola : E. Pardo Bazan, Murcia, 1955.

يعود الى اسبانيا بعد ذلك بقليل حتى اضطره صدامه بالسلطات الحاكمة بسبب آرائه السياسية الى الخروج من بلاده مرة اخرى فى سنة ١٩٠٩ ، فذهب الى امريكا اللاتينية كما قام بزيارات لبعض البلاد الاوربية وبلاد الشرق الاوسط ومنها مصر وتركيا . ورجع الى وطنه اسبانيا بعد ذلك فاستقر فيه ، وكان النجاح الكبير الذى قدر لرواياته قد مكّنه من أن يخلد الى حياة من الدعة والرفاهية حتى وفاته .

وفى بلاسكو ايبانيث يتمثل لنا الروائى المقتدر ، ولكن اقتداره لا يكاد يتجاوز بيئته الصغرى التى يعرفها والجو الذى يتنفسه (وهو فى هذه الحالة بيئة بلنسية وريفها وما يجاورها من المدن المطلة على شاطئ البحر المتوسط) ، فاذا خرج عن جوه - وكثيراً ما كان يفعل - بدت تغرات الضعف فيه وغلبت عليه السطحية والتسرع . ولهذا فقد كان خير رواياته هو ما عمد فيه الى تصوير بلده بلنسية وريفها وحدائقها ووصف حياة مزارعيها وبحارتيها وصياديها . ومن أمثلة هذه الروايات « الكوخ La barraca » (١٨٩٨) ، و « بين أشجار البرتقال Entre naranjos » (١٩٠٠) و « وقصب وطين Canas y barro » (١٩٠٢) ، حيث نرى ذلك التصوير الحى الدقيق لريف بلنسية وحياة أهلها . واولى هذه الروايات « الكوخ » تعتبر حقاً من أروع الأعمال القصصية ، وفيها نرى كيف يتلاحم الوصف الشعرى لمروج بلنسية وحدائقها وبحيرتها (التى لا تزال تحمل اسمها العربى : La Albufera) بأحداث الرواية التى لا تزال فى تصاعد مستمر حتى تنتهى بالمأساة التى لا نرى منها مفراً .

ولايبانيث روايات حاول فيها أن يخرج عن نطاق بيئته وكان له فيها بعض التوفيق مثل رواية « الكاتدرائية La catedral » (١٩٠٣) التى جعل أحداثها تدور فى طليطلة وعلى مشهد من كنيسيتها العظمى ذات الطراز القوطى ، و « القبو La bodega » (١٩٠٥) التى تقع أحداثها فى شريش وبين معاصر خمورها المشهورة و « دماء ورمال Sangre y arena » (١٩٠٨) التى تصور حياة أحد مصارعى الثيران . ولكن هذه الروايات التى لم يكن بلاسكو ايبانيث قادراً على تمثيل أجوائها وتعرف دخالها كشفت عن سطحيته ومعالجته لقصصه فى سرعة وبُعْدٍ عن دراسته العميقة الفاحصة . وفى هذا المظهر نرى كيف يتعمد ايبانيث عن منهج الطبيعيين فى دراسة كل ما يكتبون عنه وتعمقه على نحو « علمى » دقيق . هكذا كان يفعل جالدوس فى تصويره لأجواء مدريد وطبقاتها الدنيا ، اذ كان كثيراً ما يعايش هذه الطبقات حتى يسجل حياتها عن معرفة كاملة ، وهكذا كانت تفعل باردو باثان أيضاً ، فهى تعترف بأنها دأبت يومياً على زيارة مصنع للسجائر بقرب « لاکورونيا » خلال مدة طويلة حتى تسجل كل دقائق حياة العمال والعمالات فيه حينما شرعت فى كتابة رواية تصور هذا الجو . أما بلاسكو ايبانيث فلم يكن لديه مثل هذا الصبر على معاناة تلك التجارب . فخائنه ثقته فى صدق حدسه ، وأتى كثير من تصويره سطحيّاً يكشف عن الجهل بحقيقة ما يكتب عنه . نرى ذلك فى رواية « الكاتدرائية » حيث يورد صفحات تدل على أنه يجهل أبسط ما يجب أن يعرفه المثقف العادى عن طقوس الصلوات الكاثوليكية ، وأشد نكراً من ذلك ما نراه فى رواية « دماء ورمال » التى لقيت نجاحاً عالمياً منقطع النظير والتى شهدناها على شاشة السينما وقد تحولت الى فيلم نال شعبية كبيرة ، ففيها من الأخطاء الجسيمة حول الدقائق الفنية لمصارعة الثيران ما يستغرب من مؤلف اسبانى وما يدل على أن ايبانيث لم يلتزم أبسط ما تقضى به نزاهة الروائى وأمانته فى تمثيل ما يصوره .

من هنا نلاحظ كيف كان المذهب الطبيعى فى الرواية يسير فى خط منحدر على أيدي الجيل

التالى لجالدوس . ولعل السبب فى ذلك هو أن المذهب الطبيعى سواء فى فرنسا أو اسبانيا انما ولد فى أحضان الطبقة الوسطى البورجوازية وكان روائيوه يكتبون لهذه الطبقة ، ولكن مؤلفين مثل بلاسكو ايبانيث كانوا يحاولون أن يكتبوا روايات « جماهيرية » موجهة الى الطبقة العاملة « البروليتارية » غير أنه لا يرتفع بمستوى هذه الجماهير ، بل هو يتنزل اليها ويتملق مشاعرها ، ولعل هذا هو سر نجاح بلاسكو ايبانيث وشعبيته، ولكنه فى الوقت نفسه هو موطن الضعف الأكبر فيه . فقد استطاع هذا الكاتب أن يحيط نفسه بهالة من البطولة جعلت اسمه يلمع كثيراً فى خارج اسبانيا ، اذ عدوه « ثورياً » « متحرراً للتفكير » « عدو للكنيسة » « مدافعاً عن قضايا الفقراء والمظلومين » ، ولكن « ثورته » كانت فى كثير من الأحيان « تملقاً ديماجوجياً رخيصاً لخنزوانة الكبرياء الوطنية التى تعتلج دائماً فى روح الاسبانى » على حد تعبير صائب للقصصى الأمريكى **جون دوس پاسوس** John Dos Passos . ويعقد هذا الكاتب مقارنة طريفة بين بلاسكو ايبانيث ومعاصره الانجليزى **هـ . ج . ويلز** H.G. Wells (١٨٦٦ - ١٩٤٦) فيقول أن الاساطير الاغريقية القديمة تحدثنا عن « ميداس » الذى كان لا يكاد يلمس شيئاً بعصاه السحرية حتى يستحيل الى ذهب . وقد كان كلا الكاتبين الاسبانى والانجليزى ضرباً من ميداس ولكن على نحو معكوس ، فانهما كانا لا يلمسان موضوعاً حتى يصبح مطروقاً مبتذلاً (١٦) . وهو حكم فيه كثير من الصديق على ما فيه من قسوة قد يكون مبالغاً فيها .

ويبدو لنا هذا التملق الرخيص لأهواء الجماهير وغرائزها فى ميل بلاسكو ايبانيث الى الأدب المكشوف وما يلاحظ عنده من تلذذ مريض عند معالجة المشاهد الفرامية الصريحة وبعبارات لا مواربة فيها . وهذا شئ شائع فى معظم رواياته وأن كان قد تجاوز الحد فى روايات مثل « سونيكا الفانيعة Sonnica la cortesana » التى حاول أن يكتب فيها رواية « تاريخية » يصور فيها مجتمع اقليم بلنسية القديم فى أيام الصراع بين القوطيين والرومان ، أو رواية « تحت أقدام فينوس A los pies de Venus » ، وهى رواية « تاريخية » أخرى أراد أن يصور بها حياة البابا العريد أليخاندر (اليكساندر) بورجيا . والحقيقة هى أن ثقافة بلاسكو ايبانيث المحدودة الضحلة لم تكن لتعينه على كتابة روايات تاريخية حققة كانت تتطلب من الكاتب جهداً معبئاً من الاستقصاء والتحرى .

على أنه مع كل تلك المآخذ فان بلاسكو ايبانيث كان على علته روائياً قادراً على الوصول الى قمة الابداع حينما يصور ما يعرفه حق المعرفة . فرواياته التى تدور فى بيئته البلنسية تعتبر من غرر ما أنتجه المذهب الطبيعى فى اسبانيا ، وفيها تلتقى روعة أوصاف المناظر الطبيعية بحرارة العاطفة وتوهجها . وهو بغير شك من أكبر اعلام الفن الروائى فى اسبانيا خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين (١٧) .

(١٦) انظر كتاب جون دوس پاسوس : « روينانتي يعود الى الطريق » (روينانتي هو جواد دون كيخوته المشهور) : John Dos Passes : Rocinante Vuclue al camins, Madrid, 1930.

الفصل التاسع بعنوان Un midas al revés (ميداس المعكوس) .

(١٧) انظر مجموعة أعمال بلاسكو ايبانيث الكاملة ، ط . اجيلار فى ثلاثة مجلدات ، سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ وانظر كذلك : C. Pitollot, Vicente Blasco Ibanez, ses romans et le roman de sa vil, Paris, 1921.
J.A. Balseiro : V. Blasco Ibanez, hombre de accion y de letras, Puerto Rico, 1935.
Ezio Levi: Figure della Letteratura Spagnola, Firenze, 1922.

وانظر كتاب بالوبينا برات : تاريخ الأدب الاسبانى ٤٣٦/٣ - ٤٤٢ .

ويدخل الاتجاه الطبيعى فى الرواية الاسبانية بعد بلاسكو ايبانيث فى مرحلة يمكن أن ندعوها طور « التصفية النهائية » ، ويمثل هذا الطور أربعة من الروائيين امتدت ببعضهم الحياة حتى الخمسينيات من هذا القرن ، وكان لهم فى أيامهم حظ كبير من اقبال القراء الا أن أدبهم لم يعد له الآن الا قيمة تاريخية .

وأول هؤلاء الروائيين **فيليب تريجو** Felipe Taigo (١٨٦٥ - ١٩١٦) ، وكان من منطقة بطليوس فى غرب اسبانيا . وهو يمثل الافراط فى استخدام موضوعات الحب الجسدى والصراحة فى معالجتها ، وهو اتجاه رأيناه أيضاً عند بلاسكو ايبانيث ، ولكن تريجو جعله شغفه الشاغل حتى كاد يتخصص فيما يعرف باسم روايات « الفراميات ذات الطابع الجنىسى » . والواقع أن هذا لم يمنع كونه روائياً قديراً ، ولكن الخطر فى مثل هذا الاتجاه هو أنه سرعان ما تضع فيه الحدود الفاصلة بين الأدب الروائى والأدب المكشوف الذى يقصد الجنس لذاته . ومن الروايات التى تمثل نزعتة تلك « نساء الفردوس Las Evas del paraiso » (١٩١٠) . وقد حاول بعض النقاد المحدثين أن يدفعوا عنه تهمة الكتابة عن الموضوعات الجنسية للجنس ذاته ، فساينت دي روبلس يشيد بقدرته القصصية ويقرنه بالكاتب والناقد الفرنسى **بول بورجيس** (١٨٥٢ - ١٩٣٥) والروائى الايطالى المعاصر **ألبرتو مورافيا** . وعلى كل حال فإن ما كان يثير ثائرة الناس فى أدب فيليب تريجو على أيامه لوقورن بكثير مما يكتب اليوم لأصبح يبدو كأدب الاطفال سداجة وبراءة (١٨) .

والروائى الثانى الذى يتمثل فيه انحسار المذهب الطبيعى ونضوب معينه هو **أرماندو بالاثيو بالديس** Armando Palacio Valdes (١٨٥٣ - ١٩٢٨) ، وكان يقاسم معاصريه اهتمامهم بمعالجة المشكلات الدينية والاجتماعية ، ولكنه كان يخالف أعلام المذهب الطبيعى فى أنه كان يرى أن الروائى لا بد أن يختار نماذج رواياته لامن بين الشخصيات العادية التى تضطرب فى حياة الواقع ، بل تلك التى يلاحظ فيها بعض التميز والخروج على العادى الرتيب ، كما أنه كان أقل من رفاهه الطبيعيين تشاؤماً فى تقدير الطبيعة البشرية ، فقد كان فيه ميل الى السمو بهذه الطبقة واضفاء شىء من المثالية عليها ، نرى ذلك فى الرواية التى عالج فيها قسوة حياة صيادى السمك فى المنطقة التى ولد فيها وعرفها حق المعرفة (منطقة أستوريش فى شمال اسبانيا) ، ونعنى بها روايته « خوسيه Jose » (١٨٨٥) وفى روايته « الاخت سان سولبيو La Hermana San Sulpicio » (١٨٨٩) التى تصور حياة فتاة تدخل دبراً من اديرة الأندلس لتنخرط فى حياة الرهبنة ، وهى شابة ذات شخصية مرحة دافقة الحركة فتحيل الدير القائم الحزين الى شعلة متألقة من المرح والرقص والفناء ، ثم تقع للراهبة المبتدئة مغامرة عاطفية فتدرك أنها لم تخلق لحياة الدير ، فتنسحب قبل فوات الأوان لتتزوج الفتى الذى أحبته . وفى هذه الرواية اللطيفة ذات اللون الوردى (مما جعلها صالحة للسينما فقدمت على الشاشة مرتين) لا نرى قوة تصوير الطبيعيين ولا معالجة للأزمات النفسية على طريقة جالدوس أو باردو باتان ، وانما قصة خفيفة سطحية يحاول المؤلف أن يتجنب فيها كل مساس بالقيم الاجتماعية أو الدينية البورجوازية ، بل نلمس فيها دفاعاً عن تلك القيم وأسبغاً لشيء من المثالية عليها . والحقيقة أن بالاثيو بالديس وإن كان قد امتدت به الحياة حتى أدرك الحرب الأهلية الاسبانية فإنه كان قد استنفذ طاقته القصصية فى السنوات الاولى من القرن العشرين حينما كان معاصروه يضعونه فى مصاف كبار

(١٨) عن فيليب تريجو انظر كتاب بالاثيو برات المشار اليه ٤٤٢/٣ - ٤٤٣ .

الروائيين الروسين ، ولم يعد له في سنواته الأخيرة الا ان يعيش على رصيد أمجاده الماضية (١٩) .

وقد برز هذا الاتجاه الى التعبد بتلك القيم الاجتماعية والدينية التقليدية الى حد التعصب والهوس في روائى آخر يعتبر من بقايا المدرسة القصصية السابقة التى انتهت الى التحجر ، وهو البرشلونى **ريكاردو ليون** Ricardo Leon (١٨٧٧ - ١٩٤٣) . وكان شاعراً قصاصاً بدأ في نشر أول إنتاجه منذ السنوات الأولى لهذا القرن . وكان يظهر في إنتاجه مدى تأثيره بالأدب الأسباني القديم . ولكننا الآن بعيدون عن الطابع الانساني المتكامل الذى كان يميز خوان فاليرا ، بل نرى أنفسنا ازاء استاذ مدرسي « يصنع » شعره وقصصه صناعة فنية يحكمها ويتقن صياغتها . ومن أول أعماله الروائية « سلالة الأشراف Casta de Hidalgos (١٩٠٨) حيث نجد موضوعاً طالما استهوى الكتاب الأسبان ، وهو الصراع بين الحب الدينى البشري والحب الالهى ، غير ان المؤلف هنا - على عكس فاليرا - يحل العقدة مصوراً انتصار الحب الصوفى والقيم المسيحية .

ومن رواياته التى تسير أيضاً في هذا الاتجاه « قلعة الزغريين Alcala del os Zegries » (١٩٠٩) ، وموضوعها تاريخى مستمد من تاريخ غرناطة الاسلامية في الفترة الأخيرة التى انتهت باستيلاء الملكين الكاثوليكين على آخر معاقل الاسلام الأندلسى . وهى رواية يبدو فيها التعصب الكاثوليكي في أجلى صوره . وكأن ريكاردو ليون كان يرى في نفسه مبعوث العناية الالهية للدفاع عن « القيم المسيحية » ضد عرب الأندلس . أما الأسلوب فهو « حجري » الطابع حاول فيه المؤلف أن يقلد اسبانية القرن السابع عشر في خطابية رنانة أصبحت لا تثير الآن الا السخرية أو الرثاء . والغريب ان هذه الرواية كان لها من الذيع والانتشار ما جعلها تطبع خمس عشرة مرة حتى سنة ١٩٥٣ أى على مدى نحو أربعين سنة . ولعل السبب في ذلك أنها كانت تغدى المساعر الوطنية الفوغائية خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وهى الفترة التى وافقت الصراع السياسى العنيف بين الأحزاب ، حتى انفجر أخيراً في الحرب الأهلية الاسبانية .

ولريكاردو ليون روايات أخرى تدور حول موضوعات تاريخية ، وكلها على هذا النمط : تمجيد للماضى الأسباني ، وتمدح رخيص بمآثره ، ودفاع قصير النظر عن أخطائه ، ومهاجمة لمن اعتبرهم المؤلف خصوم اسبانيا الكاثوليكية من مسلمى الأندلس الى الإنجليز البروتستانت ، بل حتى للهنود الحمر الأمريكيين .

وقد أدرك هذا الكاتب الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، فنصب نفسه ناطقاً بلسان جيوش **فرانكو** المنتصرة . وكانت نظراته الروائية الى تلك الحقبة من تاريخ اسبانيا الحديث لا تختلف عن نظراته الى تاريخها القديم ، اذ نجد في أعماله نفس الخطابية الرنانة والتملق البغيض للنظام الحاكم وما يمثله - في نظره - من انتصار القيم التقليدية المحافظة . ويبدو ذلك في روايته « الأحمر والأصفر Rojo y gualda » (رمز الى لونى العلم الاسباني) (١٩٣٥) و « المسيح في نار الحميم Cristo en los infiernos » (١٩٤٣) . والأولى في مهاجمة الحزب الجمهورى الذى كان عليه أن يتجرع مرارة الهزيمة في الحرب الأهلية ، والثانية في وصف هذه الحرب من وجهة نظر المنتصرين .

(١٩) عن بالايو فالديس انظر كتاب بالبوينا برات ٤٣٢/٣ - ٤٣٥ ، وقد نشرت أعماله الكاملة في مدريد ١٩٥٦ .

ويقول الناقد ايجليسياس لاجونا عن هذا الروائى فى عبارة ساخرة : « لقد كان ريكاردو ليون لسوء حظه موظفاً شريفاً من موظفى بنك اسبانيا ، ويبدو انه لم يأنس فى نفسه الجراة لاختلاس أموال هذا البنك ، فقرر أن يستولى عليها بطريقة أكثر نزاهة وهى استشارة المشاعر القومية الاسبانية عن طريق مهاجمة العربى والانجليزى والهندي وكل من شاء سوء حظه له أن يعترض سبيله » (٢٠) .

ويقول أيضاً أن من المفارقات أن جماهير القراء كانت منتظم صفوفاً حتى تستطيع أن تشتري آخر رواية لريكاردو ليون . أما الآن بعد نحو ربع قرن فقط على وفاته فإن رواياته تأخذ موقفها فى آخر صفوف الانتاج الروائى تنتظر من يجرؤ على شرائها . وفى هذه العبارة إشارة الى مدى تطور الأذواق فى اسبانيا المعاصرة وتحولها النهائى عن هذا الكاتب وأمثاله ممن كانوا يعنون شيئاً فى زمنهم ، ولم يعد الآن لأعمالهم مكان .

وتنتمى الى هذا النوع من الروائيين الملتزمين بالقيم التقليدية المحافظة الكاتبة كونتشا اسبينينا Concha Espina (١٨٧٧ - ١٩٥٥) ، وهى أيضاً تمثل المدرسة الطبيعية فى طورها النهائى . وكانت من مدينة سانتاندير الساحلية التى أخرجت لنا من قبل أحد الأعلام الأوائل للمذهب الطبيعى وهو بيريدا الذى عرضنا له فيما سبق . وبالفعل تبدو لنا روايات كونتشا اسبينينا كما لو كانت صياغات جديدة لنفس الموضوعات التى طرقها بيريدا من قبل بما فيها من تصوير لبيئة بلدها وسكانها . وعلى الرغم من أن الحياة قد امتدت بهذه المؤلفة الى خمسينيات هذا القرن فقد كان فى معالجاتها لهذه الموضوعات خطابية وتكلف موروثة عن أسلوب القرن التاسع عشر ، وكذلك ايدولوجية رواياتها وثيقة الصلة أيضاً بذلك التراث الاسبانى التقليدى ، فهى تمثل التزم الكاثولىكى بكل تعصبه وجموده ، وهى من هذه الناحية تشبه ريكاردو ليون ، ولو أنها أكثر حرارة وأقل تكلفاً منه . فالحق أنها كانت أكثر أمانة ونزاهة وأصدق اقتناعاً بالقضية التى كانت تدافع عنها ، ولهذا فقد اعتبرها الجمهوريون اليساريون منذ أن وصلوا الى الحكم فى سنة ١٩٣٠ خصماً له خطره ، وحينما نشبت الحرب الأهلية بعد ذلك بسنوات كانت فى بلدها سانتاندير التى سقطت فى أيدي الشيوعيين وتعرضت حياتها للخطر حتى استنقذها ابنها الأديب والصحفى المعروف اليوم فيكتور دى لاسرنا ، وإن كان الشيوعيون قد أعدموا لها ثلاث روايات مخطوطة كانت فى طريقها الى النشر (٢١) .

ولم تكف كونتشا اسبينينا عن الكتابة حتى آخر حياتها . ومن آخر أعمالها الروائية « المؤخرة Retaguardia » (١٩٣٧) و « الأجنحة القاهرة Las alas invencibles » (١٩٤٠) و « القمر

(٢٠) انتونيو ايجليسياس لاجونا : الرواية الاسبانية فى ثلاثين عاماً :

Antonio Iglesias Laguna: Treinta anos de novela espanola, Madrid, 1969, p. 48.

ومن ريكاردو ليون انظر أيضاً بالبوينا برات ٤٤٣/٣ - ٤٤٥ . وقد نشرت أعماله الكاملة فى مجلدين فى مدريد ١٩٤٤ - ١٩٤٥ .

(٢١) عن كونتشا اسبينينا انظر :

M. Rosenberg : Concha Espina, Los Angeles, 1927.

F. Lagoni: Concha Espina y sus criticos, Toulouse, 1929.

وانظر كذلك بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسبانى ٤٤٣/٣ - ٤٤٥ .

الأحمر » ، وكلها روايات تمضي أحداثها خلال الحرب الأهلية وتصور تجاربها خلالها في أسلوب ينبض بالقوة والحرارة .



طلائع جيل ١٨٩٨ :

« كلارين » وجانيفيت :

كان القرن التاسع عشر في جملته يتميز بنوع من العودة المتفائلة الى القيم الاسبانية الايجابية الناتجة من تأمل الفترات المشرقة المجيدة من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط بما في ذلك من اعتزاز بماضي اسبانيا وثقة في حاضرها وأمل في مستقبل مزهر تلحق فيه بركب الحضارة الاوربية ، وفي الميدان الادبي كانت « الحركة الحديثة El Modernismo » قد جددت أسلوب الكتابة شعراً ونشراً مضيئة عليها طابعاً انسانياً « كوزموبوليتيا » بفضل هذه النفثة التي بث بها الأديب الأمريكي اللاتيني « روبن داريو Ruben Dario » (٢٢) روحاً جديدة في الآداب الاسبانية . غير أن نهاية هذا القرن تميزت باتجاه مضاد لذلك : اتجاه تتوتر فيه حساسية الأدباء نحو الجزئيات الصغيرة ونحو الانطواء الذاتي على أنفسهم ، ويبدو فيه الموقف المتشائم النقدي ازاء مشكلات البلاد على نحو عنيف أقرب الى الهدم منه الى البناء .

هذا الاتجاه هو الذي سوف يتبلور بعد ذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين لدى الادباء المعروفين باسم جيل ١٨٩٨ . ولكن قبل أن يظهر الى الوجود ذلك الجيل بدت في جو الأدب الاسباني شخصيتان يمكن اعتبارهما ارهاصاً وتمهيداً مباشراً له .

وأول هذين هو الكاتب ليوبولدو آلاس Leopoldo Alas الذي عرف باسمه المستعار « كلارين Clarin » (١٨٥٢ - ١٩٠١) ، وقد عرفه الأدب ناقداً واعياً ، ولكنه كان الى جانب ذلك قصاصاً ممتازاً وثيق الصلة بالمدرسة الطبيعية التي كان أبرز اعلامها معاصره وصديقه جالدوس . وأول انتاجه القصصي وأروع هوروايه « الوصية La regenta » (١٨٨٤ - ١٨٨٥) التي تتمثل فيها هذه الحساسيات الجديدة نحو عيوب المجتمع الاسباني ، اذ نجد فيها وصفاً حياً مفعماً بالسخرية العميقة لحياة بلد وهمي نستطيع أن نلمح وراء رمزه الشفاف مدينة أوفييدو عاصمة اقليمية أشتوريش ، وكأنه كان في تهكمه بمجتمع بلده انما يتهمك بكل مجتمعات المدن الاقليمية الصغيرة بما يموج فيها من مشاعر ورغبات وأهواء متضاربة ، وهو يجسم لنا في روايته القيم الخلقية والعرفية الثابتة التي تحكم تلك المجتمعات والعلاقات بين مختلف الطبقات على نحو ساخر يكشف عما في تلك القيم من زيف ونفاق . وقد تناول المؤلف بالتحليل النفسي الدقيق نماذج نمطية لقطاعات من الشعب في مدينته الوهمية تلك : رجال الكنيسة والأغنياء والتجار والبيروقراطيين ... الخ . وفي الرواية خيانة زوجية يربطها بعض النقاد بمثيلة لها في

(٢٢) روبن داريو (١٨٦٧ - ١٩١٦) يمثل مظهراً من أول مظاهر تأثير الأدب الأمريكي اللاتيني في الاسباني ، فقد كان شاعراً من نيكاراغوا (من جمهوريات أمريكا الوسطى) وهو يعتبر باديء حركة أدبية قوية اصطلح على تسميتها بالحركة الحديثة : El Modernismo وقد اصطلح النقاد على جعل سنة ١٨٨٨ هي مبدأ الحركة الجديدة اذ فيها نشر داريو كتابه « أزرق Azul » وهو مجموعة من القصائد والقصص ، وقد اعتبر ثورة على تقاليد الأدب الاسباني ، اذ نجد فيه محاولة جادة لتجديد عروض الشعر الاسباني ومناداة بمبدأ « الفن للفن » وتعبداً بالقيم الفنية والجمالية للأثر الأدبي . ويلاحظ تائر داريو في هذه الناحية بمذهب « البارناسيين » الفرنسيين .

الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا

« مدام بوفارى » لفلوبير وفى « آنا كارينا » لتولستوى، وقد اتخذها المؤلف ذريعة لكى يرسم لنا صورا ساخرة متشائمة لمختلف القطاعات لمجتمع مدينته .

ولكلارين رواية اخرى ما زالت لها حتى الآن جدة وطراوة هي « وداعا آيتها الشاة Adios cordera » ، وهى صفحة حنين رقيق لحياة الناس البسيطة فى الحقول ومجتمعات الريف ، تلك الحياة التى أصبح عمران المدن يتهدها بالزوال . . . هى قصة المواجهة الابدية بين المدينة والريف (٢٣) .

أما الكاتب الثانى فهو الفرناطى **آنخل چانيڤيت** Angel Ganivet (١٨٦٢ - ١٨٩٨) وكان رجلا قلقا حائرا ، علم نفسه بنفسه ، تشقق ثقافة واسعة ، واشتغل فى السلك الدبلوماسى فعمل قنصلا لبلاده فى جهات بعيدة ، ولعل رحلاته الكثيرة واقامته الطويلة فى الخارج كانت مما جعله يتأمل مشكلات بلاده بالبعد الكافى لكى يكون تصويره لها اسلم وحكمه عليها ادق وانفذ . وقد انتهى به القلق والاضطراب الى الانتحار وهو فى السادسة والثلاثين من عمره . ولچانيڤيت رواية طويلة رمزية اتخذ بطلا لها شخصية خرافية أطلق عليها اسم « بيونيد Pio cid » وأودعها على لسان بطله كل آرائه وايدىولوجيته فى تحليل أسباب فساد الأوضاع فى اسبانيا وبيان ما رأى أنه طريق الخلاص . وهى رواية مثيرة للاهتمام من الناحية الفكرية ، ولو أن المؤلف وسماها بسمة تعليمية ، فجاءت صفحات كثيرة منها وكأنها مقالات مستقلة حول مختلف الموضوعات .

وكتاب چانيڤيت الآخر « آراء اسبانية Idearium espanol » (١٨٩٧) يستحق منا وقفة قصيرة ولو أنه لا يدخل مباشرة فى باب الفن الروائى ، لما يمثله من اقبال الفكر الاسبانى على تحول شامل . فهو يفتح صفحة جديدة فى محاولة لكتابة تاريخ نقدى لاسبانيا ، وفيه دراسة مركزة جديرة بالاعجاب لمشكلة اسبانيا القومية التى كانت تقترب آنذاك من نقطة الانفجار . ولسنا نجد فى هذا الكتاب ما اعتدنا أن نراه فى كتب معاصريه من تغنى فارغ ديماجوجى بما سموه « الأمجاد الاسبانية الماضية » بل هو مجموعة من التأملات الدقيقة الفاحصة لوجوه النقص والعيوب التى أدت باسبانيا الى الاضمحلال والتخلف . غير أن الكتاب ليس مجرد نقد سلبي هدام ، بل فيه أيضا تقدير لفضائل الجنس الاسبانى وطاقتاه وامكان اصلاح أحوال البلاد على أساسها . والأحكام العامة التى يستخلصها المؤلف من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط والحديث تدل على نظر نافذ وعقلية ممتازة . وفى الكتاب آراء أدبية وفنية ذات قيمة كبرى . ولعل من أهمها هو لمحة لعصب رواقى زهدى فى حياة الفكر الاسبانى : عصب يمتد من « سينىكا » الرومانى القرطبى ويجرى عبر حضارة الأندلس الاسلامية بزهادها ومتصوفتها مستمرا حتى العصر الحديث . وكذلك اشارته الجديرة بالنظر الى أهمية الدلالة التى ترمز اليها بعض روائع الأدب الاسبانى مثل « دون كيخوتى » لسيرفانتيس و « الحياة حلم » لكالديرون وما تمثله فى حياة الشعب الاسبانى ، والى أن الفكر الاسبانى يتميز بالميل الى الارتجال والنظرات اللامحة النفاذة أكثر من ميله الى الفكر

(٢٣) عن كلارين انظر المقدمة التى كتبها الناقد الاديب خوان انتونيو كابيثاس Juan Antonio Cabezas لطبعه اعماله المختارة Obras Selectas ط . مدريد ١٩٤٧ ، وانظر كتاب : A. Brent: Leopoldo Alas and "La regenta", 1951.

وكذلك بالبوينا برات ٤٥١/٣ - ٤٥٣ .

المنطقي المرتب . وهذا هو الذى أدى الى أن يباغ الفكر الاسبانى قمته فى شخصيتين واتجاهين :
رواقية سينيكا ورمزية كالديرون (٢٤) .



جيل ١٨٩٨ :

سنة ١٨٩٨ ليست الا رمزا كبيرا فى تاريخ اسبانيا شعبا والاسبانية ثقافة . ففى هذا التاريخ كانت تصفية بقايا الامبراطورية الاسبانية وكارثة الهزيمة أمام الولايات المتحدة الامريكية فى مياه البحر الكاريبى والشرق الاقصى والمحيط الهادى . وترتب على ذلك أن فقدت اسبانيا آخر مابقى لها من مستعمرات : كوبا والفلبين وجزيرة جوام ، والحقيقة أن فقد هذه المستعمرات لم يكن فى حد ذاته شيئا ذا خطر ، فان امبراطورية اسبانيا التى لم تكن الشمس تغيب عنها كانت قد انهارت من قبل خلال الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، حينما ظفرت بلاد امريكا اللاتينية باستقلالها ، وهى قارة كاملة تزيد فى المساحة والموارد أضعافا مضاعفة على ما خسرت اسبانيا فى سنة ١٨٩٨ ، غير أن هول الكارثة التى وقعت فى هذا التاريخ انما كان لما كشفت عنه من فساد السياسة الاسبانية الخارجية والداخلية على السواء ، وما أبرزته من افلاس الزعماء والقادة الذين ظلوا خلال سنوات طويلة ينصبونهم زائيدات وطنية فى مهاراتهم التى لا تنتهى ، ويملكون ذكريات الامجاد الاسبانية الماضية فى خطب ملتبة جوفاء كانت كأنها المعنية بكلمة قالها أبو العلاء المعرى قديما عن الشاعر الاندلسى ابن هانى : « رضى تطحن قرونا » . لقد مضى ساسة اسبانيا وقادتها العسكريون الى الحرب مع الولايات المتحدة وكانهم يمضون الى نزهة خلوية أو الى حفلة من حفلات مصارعة الثيران ، وكانوا يصورون الأمر على أنه لن تمضى أيام حتى يعود اسطول اسبانيا تتوج جباه قواده اكائيل غارالنصر . وبذل الجنود الاسبان المساكين أقصى جهودهم ومنتهى بطولتهم فى حرب انتحارية غير متكافئة ، وكانت الهزيمة المنكرة الساحقة ... وأفاق الشعب من آثار ذلك المخدر الذى جرى ساسته على تقديمه اليهم فى جرع كبيرة على طول قرن كامل . واذا به يحس بالخزى والعار وبمرارة الاذلال الذى لم تتعرض البلاد لمثيله من قبل .

وقدفت كارثة الهزيمة باسبانيا الى هوة من اليأس والتشاؤم العميق ، وأدى هذا الى أن يكب المفكرون على تأمل النكبة الكبرى وأن يشرعوا قلائمهم فى نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان امتهم فى حدة مسعورة ... فى سلبية أليمة مؤلمة . وانعكس هذا على كل الظواهر الفنية ، ففى ميدان التصوير نجد شخصية الرسام المبدع **ثولواجا Zuloaga** الذى تنطق لوحاته بمختلف سمات البؤس والتعاسة : ألوان شاحبة صفراء ، وقرى خالية مهجورة كأنما وطئتها أحذية جيش من الفزاة ، ووجوه معروقة حائلة الألوان ، ومُسْنَح مرفوعون على الصليبان تنطق وجوههم بالآلم والقنوط ، وأبراج كنائس وحيدة شاخصة فى الفضاء القاتم الحزين !

ولم يكن هناك بد من أن تنعكس النكبة على حياة الفكر والأدب ، ولهذا فقد اتفق مؤرخو

(٢٤) نشرت مجموعة الأعمال الكاملة لجانيفيت فى مدريد سنة ١٩٤٢ ، نشر اجيلاروبن تقديم فرنانديث الماجرو ، وانظر :

M. Fenandez Almagro; Vida y obra de Ganiwet, Madrid, 1952.

M. Olmedo Moreno; El pensamiento de Ganiwet, Madrid, 1965.

وبالوينيا برات ٤٥٣/٣ - ٤٥٥ .

الادب الاسباني على أن يلمحوا فى حياته ظهور جيل عميق الاحساس بالكارثة ، جيل اصطالحوا على تسميته باسم سنة النكبة . وقد شك بعض الباحثين فى قيمة هذا التاريخ وانكروا ان يكون قد أنتج مدرسة فكرية او اتجاهاً أدبياً موحداً ، واستندوا فى ذلك الشك وهذا الانكار الى ان بعض اعلام من يدرجون فى جيل ٩٨ قد أنكروا هم أنفسهم مثل تلك التسمية ونفوا ان تكون هناك رابطة تجمع بينهم . وقد يكون ذلك صحيحاً الى حد ما ، فلنستطيع أن نزع اتفاقاً كاملاً بينهم فى طريقة التفكير ، اذ كان لكل منهم تفرد و تميزه ، غير انا لا نستطيع ان ننكر قيمة ذلك التاريخ فى كونه قد أنتج لنا مجموعة من الاشخاص تختلف امرجتهم وأذواقهم ومناهجهم فى التفكير حقاً ، ولكن كان للنكبة عليهم جميعاً اثر شديد الوقع ، بل انه حتى هذا الاتجاه الى التفرد وتأكيد الذات انما كان قاسماً مشتركاً بينهم جميعاً .

وفى الحقيقة كان هناك مفكرون قد تنبهوا الى سوء احوال اسبانيا قبل ان تقع كارثة ٩٨ ، كما نجد فى كتابات احد رواد الرومانسية الاسبانية « **ماريانو خوسيه لارا** Mariano Jose Larra » (ت ١٨٣٧) ، وفى الماضى القريب راينا كيف استطاع چانيفيت ان يتنبأ بكثير مما سيحدث فى كتابه الذى أصدره سنة ١٨٩٦ كما أسلفنا . وقد أدرك هذه الحقيقة الكاتب المعاصر **خيمينيث كاباييرو** Jiménez Caballero فى كتابه « عبقرية اسبانيا El genio de Espana » حينما قال ان اسبانيا فى الواقع لم تعان ثمانى وتسعين واحدة بل ثمانى وتسعينات كثيرة على طول تاريخها . وقد رد چانيفيت عشرات اسبانيا ونكباتها السابقة — واللاحقة أيضاً — الى ما سماه « علة اسبانيا الحقيقية » وهى فى نظره الفردية المتطرفة وان كان يرى فى هذه الفردية نفسها مصدراً لطاقة داخلية كبيرة لو احسن توجيهها لصالح البلاد . ومثل هذا ما عبر عنه مفكر جيل ٩٨ الاكبر **اونا مونو** فى مقالاته « حول الطابع الشعبى En torno del casticismo » وفى مقالاته « عن التصوف والثقافة الانسانية De y de humanismo » حيث نجد نفاذاً نقدياً يصل الى اعماق الروح الاسبانية مع تقويم لما فيها من فضائل كقيلة بأن تعيد صنع اسبانيا من جديد .

وقد اعترف **اثورين** Azorin أحد اعلام هذا الجيل بصحة تلك التسمية التى اصطالح عليها مؤرخو الادب الاسباني ، وهو يقول فى وصف جيله هذا :

« لقد تميز جيلنا بطموح الى اعادة بناء اسبانيا على اساس من النقد الشديد الحاد على درجات تفاوتنا فيها ، ومن النظر الفاحص الى حياتنا وعاداتنا على تفاوت كذلك فى درجات سلامة هذا النظر » .

اما **اونا مونو** فانه يلاحظ على تفكير جيل ٩٨ مرحلتين : مرحلة اصططفت بتفكير ذاتى اوربى الطابع ، ثم مرحلة تالية تميزت بتفكير موضوعى اسباني خالص . اما الطابع الاوربى الذى يشير اليه اونا مونو فان تائر المفكرين الاسبان فى مرحلته كان على وجه الخصوص **بشوينهاور** و **نيتشه** ، ولا سيما الاول منهما فى فلسفته المتشائمة السلبية التأملية .

ومن خلال محاولة اعلام هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيا من جديد نرى كيف تولدت فى ظل تلك المحاولة حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة ام الوطن الاسباني . فنحن نجد جميع اعلام هذا الجيل ، وكأنما قد « اكتشفوا » قشتالة من جديد ، بقراها الصغيرة المتناثرة على حقولها المترامية الفبراء ، ومروجها الجافة الموحشة : نجد ذلك عند **اثورين** و **البلنسى** و **اونا مونو** و **الباسكى** الذى اخذ من سلمنكة احدى مدن قشتالة العريقة مؤثلاً ومستقراً له ، وعند

انتونيو مانشادو Antonio Machado الاشبيلي الذي استوحى كثيراً من شعره واساطيره من ريف قشتالة ، وباروخا الباسكى ايضا الذى جعل من البيئة القشتالية مسرحاً لكثير من رواياته . والحق أن الاحساس بقيم قشتالة القديمة كان تأكيداً لقومية اسبانيا الى حد بعيد ، تأكيداً ايجابياً جمع بين ممثلى جيل ٩٨ كلهم ، وقد يكون نابعاً من شعور باطنى تحت منطقة الوعى لدى كثير منهم .

والى جانب ذلك نرى ازمة الضمير الدينى تأخذ بمخنيق هذا الجيل ، وكانت تعاليم الكراوسيين والخنيريين المتحررة قد مهدت الجولالك (٢٥) ، فضلاً عن الانتشار الواسع الذى قدر لمبادئ شوبنهاور ونييتشه الفلسفية . وتولد عن هذه العوامل اتجاه دينى متمرد لا يقنع بذلك الايمان الساذج . . . ايمان العوام الذى ظلت اسبانيا تجتره طوال قرون متتابعة . ولو تأملنا موقف رجال ال ٩٨ لراينا كيف تجمع بينهم كلهم نزعة دينية متشككة او على الاقل قلق دينى جامع متمرد على الأوضاع المستقرة التى استنام اليها الضمير الدينى فى اسبانيا خلال قرون عديدة . فثورين يبدو شاكاً متردداً فى كتابه « الارادة » ، وباروخا يعبر بصراحة عن سخطه على سلطان الكنيسة ورجال الدين فى كثير من انتاجه الروائى ، وانتونيو مانشادو كان لا يخفى فى أشعاره انه يتعبد الى اله اييرى رهيب السلطان ، واونا مونو ظل طول حياته قلقاً معذباً تلح عليه فى جميع انتاجه تلك الازمة التى طالما أعنتت الأرواح القلقة المتفتحة من قبله : ازمة التوفيق بين العقل والايمان ، وهى ازمة جعلته متناقضاً ينقلب بين هذا الرأى وذاك باحثاً عن ايمان يسد به فراغ روحه فى جهد مضمّن لم ينته الى شيء . ومثل هذا الاضطراب نلاحظه أيضاً فى شخصية المفكر راميرو دى مايشتو Ramiro de Maeztu (١٨٧٥ - ١٩٣٦) الذى بدأ بنزعة الحادية عنيفة ولكنه انتهى الى التمسك الحاد بالدين بمفهومه الكاثوليكي التقليدى (٢٦) .



اونا مونو الروائى :

كان معظم رجال جيل ٩٨ ممن تنوعت ثقافتهم تنوعاً كبيراً وأسهموا فى كثير من الوان النشاط الفكرى ، وما أكثر من كان بينهم من جمع بين فنون الشعر والرواية والاقصوصة المسرحية والمقالة والنقد . ولا شك فى أن شيخ هذا الجيل واستاذ الاول هو ميغيل دى اونا مونو الذى ربما كان فى الوقت نفسه أبرز شخصية فى تاريخ الثقافة الاسبانية المعاصرة .

(٢٥) فى نحو منتصف القرن التاسع عشر ظهرت فى اسبانيا حركة فكرية باشرت على جمهور المثقفين نفوذاً كبيراً ، واول من بدأ هذه الحركة هو استاذ الفلسفة خوليان سانت دل ريو Julian Sanz del Rio (١٨١٤ - ١٨٦٩) احد تلاميذ المفكر الالماني كراوسه Krause من ممثلى اتجاه كانت الفلسفى ، وكان أبرز تلاميذ سانت دل ريو واعظمهم الرأى فى معاصره هو خينى دى لوس ريوس Giner de los Rios الذى انشا « المؤسسة الحرة للتعليم » وهى منظمة قامت بعمل جليل من اجل التعليم ونشر الثقافة وتشجيع الأبحاث العلمية فى اسبانيا فى اواخر القرن التاسع عشر واول العشرين . واهم ما كان يميز جماعة الكراوسيين او الخنيريين هو محاولة التوفيق بين الدين والعقل واصطناع النهج العلمى فى تجديد الأفكار الدينية واصلاحها ومقاومة نفوذ رجال الكنيسة وتشجيع الإصلاحات السياسية والاجتماعية التى تستهدف تحويل اسبانيا الى بلد عصى متقدم .

(٢٦) حول جيل ٩٨ انظر بصفة خاصة

Pedro Lain Entralgo: La generacion del 98, Colecion Austral (3a ed.) Madrid, 1956.

Guillermo Diaz Plaza: Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

ولد ميچيل دى اونامونو Miguel de Unamuno فى سنة ١٨٦٤ فى بلباو عاصمة بسكايه ، فورث عن أصله الباسكى صلابه العزيمة وقوة الروح جامعاً الى ذلك ما ميز الطابع القشتالى من عنف وتناقض ، وذلك أنه استقر فى مدينة سلمنكة القشتالية واتخذها « وطناً » ثانياً له ، اذ كان يرى فيها مستودعاً للقيم الاسبانية الأصيلة . وفى سلمنكة عمل استاذاً فى جامعته ثم مديراً لها . وقد عرف طول حياته باستقلال آرائه وشدة شكيمته فى الجدل والخصومة مع سعة الافق وحدة الذكاء وطيب الخلق . وكان حراً رأى لم يتردد فى خوض العديد من المعارك السياسية معلناً عن معارضته للنظام الدكتاتورى الذى فرضه **بريمودى ريبيرا** Primo de Riveral (١٩٢٢ - ١٩٢٩) مما حمل الدكتاتور على نفيه الى احدى جزر كنارياس ثم الى فرنسا ، ثم عاد بعد ذلك الى اسبانيا فاشترك فى احداثها وحياتها العامة حتى موته بعد انقضاء العام الاول من الحرب الاهلية الاسبانية فى ٣١ ديسمبر ١٩٣٦ .

شارك اونامونو كما قلنا فى جميع ألوان النشاط الأدبى ، فقد كان شاعراً مفكراً ناقداً كاتباً مسرحياً الى جانب عمله الأكاديمى استاذاً فى الجامعة وباحثاً . ولكن الى جانب ذلك كان له انتاج روائى يجعله من اعلام هذا الفن . وأول مانعرفه من رواياته « السلام فى الحرب Paz en la guerra » (١٨٩٧) التى يسجل فيها مايعرف باسم « الحرب الكارلية » مازجاً ذلك بذكريات طفولته فى المنطقة التى كانت مسرح تلك الحرب والتى شهدت مسقط رأسه (بلاد الباسك) ، والواقع أن بطل هذه الرواية ليس واحداً من شخصياتها ، وانما هى مدينة بلباو نفسها . وليست الرواية تسجيلاً لأحداث الحرب ، وانما هى تصوير لحياة الناس اليومية فى ظل الحرب ، حيث نرى الانسان معرضاً عما « يمر به » من الأحداث ، بل وعما « يفعل » الى « ما هو عليه » فى الحقيقة . ومن هنا يستطيع أن يستشعر « السلام فى الحرب » كما سجل المؤلف فى عنوان روايته .

واذا كان اونامونو قد شغلته ميادين نشاطه الكثير فانه لم يترك الفن القصصى أبداً على طول حياته . فقد كان يعود اليه بين فترة واخرى . ففي سنة ١٩٠٢ يصدر « حب وتربية Amor y pedagogia » ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مرآة الموت El espejo de la muerte » (١٩١٣) ، تلى ذلك رواية « ضباب Niebla » (١٩١٥) ، و « آبل سانتشيث Abel Sanchez » (١٩١٧) ، و « العمة تولا La tia Tula » (١٩٢١) .

وفى جميع الانتاج القصصى لاونامونو نحس دائماً بالأفكار الرئيسية التى كانت تشغله وتعلبه : المعنى المأساوى للحياة (وهذا التعبير نفسه هو عنوان كتاب مشهور له أصدره سنة ١٩١٣) (٢٧) ، وشره الانسان الى الخاود ، ونظرية الخالق والمخلوق والخلق فى الفن معروضة فى صور متعددة بل ومتناقضة فى كثير من الأحيان ، فالتناقض كان سمة مميزة لتفكير اونامونو على طول حياته .

ولنتأمل مثلاً رواية « حب وتربية » ، فموضوعها من الموضوعات النمطية التى نرى مؤلفى جيل ٩٨ يلحون عليها او تلج هى عليهم ، بما ينتهى اليه طرح هذه الموضوعات من احساس

“Del sentimientos tragico de la vida”.

(٢٧)

وقد ترجم هذا الكتاب الى الانجليزية

P. Smith : The Tragic Sense of Life, 1958.

بالفتل والألم والحيرة . كذلك نجد فيها صدى لنلك الأزمة التي طالما عذبت اونامونو وان كانت قديمة قدم الحياة البشرية وهي أزمة التوفيق بين العقل والدين وما يتصل بها من مشكلة الجبر والاختيار . فنحن هنا نجد رجلاً مثقفاً يؤمن إيماناً كاملاً بسلطان العلم وقوانينه ، وقد قاده هذا الإيمان الى أن ما يسمى بالعبرية شيء مكتسب يمكن تحصيله بطريقة علمية منهجية ، وهو يريد أن يطبق ذلك على ابن ولد له ، فهو يعلمه ويربيه ويعده لكي « يصبح عبقرياً » ، غير أن النتيجة تكون في النهاية فشلاً رهيباً ، إذ أن الولد يخرج فاسداً منحرفاً وينتهي به الأمر الى الانتحار . ونحن نرى في الرواية تأثر اونامونو بالمفكرين الذين استأثروا بأعجابه خلال هذه الفترة من حياته : بيرجسون وكير كجار وويليام جيمس . إذ نجد رد الفعل اليائس الحزين ضد العلم وقوانينه ومنجزاته التي ظلت خلال القرن التاسع عشر تبهر انظار الناس ونوهمهم بأن سلاح العلم موشك على أن يهيء بين أيدي البشر قدرة يمكن أن تسامى قدرة الخالق .

وفي « آبل سانتشت » نجد اونامونو يعالج مشكلة ابدية وجدت منذ وطئت قدما الانسان هذه الأرض : مشكلة الحسد بين الاخوة : آبل وخواكين رجلان درجا وتربيا معاً كما لو كانا اخوين وصار اولهما رساماً لا بأس به ، واما خواكين فقد أصبح طبيباً مشهوراً ناجحاً ، غير انه لا الشهرة ولا النجاح استطاعا أن يخرجا جذوة الحسد الذي ينهش قلبه ازاء صاحبه الذي كان يقل عنه مركزاً ومالاً ولكنه كان أكثر حظاً من حب الناس وقبولهم . الرواية هي قصة مشكلة الحسد التي افتتحت بها قصة البشر على ظهر الأرض ، هي قصة هابيل (وآبل ليس الا صورة هذا الاسم في الاسبانية) وقايل التي لا يزال الانسان يجددها ويعيد تقديمها حتى اليوم في مختلف الاشكال والصور ، وقد اتخذت في اسبانيا بالذات على طول تاريخها أبعاداً مأساوية ، فقد كانت من مظاهرها المدمرة تلك الفردية التي طالما ألح عليها مفكرو جيل ٩٨ ورأوا فيها سرا من اسرار عظمة اسبانيا وبلاء جر عليها أوحى العواقب في الوقت نفسه . ولاونامونو في مقدمة هذه الرواية صفحات رائعة عن الحسد باعتباره عاملاً موجهاً للنفسية الاسبانية على مر العصور . ويدهشنا في هذه الصفحات مدى الاتفاق بين مضمونها وبين ما كتبه المفكر الاندلسي العظيم ابن حزم القرطبي (ت سنة ٥٦٤ هـ / ١٠٦٣ م) في صفحات سبق اليها مفكرنا بنحو تسعة قرون ، وتحدث فيها عن الحسد باعتباره موجهاً للحياة في البيئة الاندلسية بالذات (٢٨) .

اما رواية « العمة تولا » فهي قصة الامومة الخالدة عند المرأة . ورواية « ضباب » عمل ادبي نمطي لجيل ٩٨ ، فهي تمثل فقد الارادة - وهذا موضوع أكثر كتاب الجيل المذكور من معالجته - والسلبية والفشل ، وتفاهة تلك الحياة اليومية الرتيبة ، و « القرف » منها . ولكن الى جانب ذلك نرى هنا نظرية اونامونو في الرواية ماثلة في صفحاتها الأخيرة . وذلك أننا نجد قرب نهايتها كيف ينهض البطل « اوجستو بيريث » لكي يلتقي بالمؤلف - أي ميغيل دي اونامونو نفسه - ،

(٢٨) انظر رسالة ابن حزم القرطبي في فضل الاندلس ، وقد نقلها المقرئ في نفع الطيب ، نشر دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ ، بتحقيق الدكتور احسان عباس ، المجلد الثالث ص ١٦٦ - ١٦٧ حيث يقول : « واما جهتنا فالحكم في ذلك ما جرى به المثل السائر « أزهت الناس في عالم أهله » ، وقرأت في الانجيل أن عيسى عليه السلام قال : « لا يفقد النبي حرمة الا في بلده » ولا سيما أهل اندلسنا فانها خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم الماهر منهم واستقلالهم كثيراً ما يأتي به واستهجانهم حسناته وتبهمهم سقطاته وعثراته ، وأكثر ذلك مدة حياته باضعاف ما في سائر البلاد ، ان أجاد قالوا : سارق مفير ، وان توسط قالوا : غث بارد وضعيف ساقط ، وان باكر الحيازة لقصص السبق قالوا : متى كان هذا ؟ ومتى تعلم ؟ وفي أي زمان قرا ؟ ولما الهبل ! .. » .

فيدور بينهما حديث يذكرنا بما ستره بعد ذلك في مسرح بيرانديللو (٢٩) ، اذ يستشير اوجستو بيريث خالق شخصيته في عزيمته على الانتحار ، فيمنعه المؤلف من ذلك ولكنه يحكم عليه بالموت على كل حال . غير ان البطل أصبح الآن متشبهاً بالحياة ، فيثور ويتمرد على من وهبه تلك الحياة ، ونرى هذا الصراع الغريب بين الحياة والموت والوهم والحقيقة في كلمات بطل الرواية التي يوجهها للمؤلف :

« انت لا تريد ان اكون انا انا ... انت لا تريد لي الخروج من هذا الضباب . انا اريد ان أعيش ... أعيش ... أعيش ! ... ان ارى نفسي ، وان اسمع نفسي ، وان احس نفسي ... ان اشعر بالألم وان احيا كينونتي . الا تريد لي ذلك ؟ ايكون علي ان اموت وهماً كما عشت وهماً ؟ اذن فاسمع يا خالقي يا سيد ميغيل : انت كذلك ستموت مثلي ، ستعود انت أيضاً الى الوهم الذي منه اثبت . ستموت انت ، ستموت على الرغم منك ، وسيموت كل من يقراون قصتي ... الجميع ... الجميع ... الجميع ! ... ان يبقى منهم احد ! ... انا اقول لك ذلك ... انا اوجستو بيريث ، ذلك المخلوق الوهمي الذي اوجده خيالك ، غير اني لا ازيد في وهمتي على احد منكم ، فانا مثلكم انتم تماماً ، وانت لا تختلف عني في شيء ! ... انت - يا خالقي - لا تزيد عن كونك مخلوقاً وهمياً آخر ، وقراؤك أيضاً مخلوقات وهمية لا تزيد في شيء علي انا ... على اوجستو بيريث ضحيتك التي كتبت عليها الموت ! ... » .

وقد اثارت هذه الرواية ثائرة النقاد التقليديين ، اذ لم يستطيعوا ان يفهموا ما يرمى اليه اونا مانو من اشارة الى كون هذه الحياة ضرباً من اللغو والعبث والوهم ، ومن نظرة يستحق معها المفكر الاسباني الكبير ان يجعل في طليعته المبشرين بما أصبح يدعى الآن « مسرح العبث » - وما هو في الحقيقة من العبث في شيء ، بل هو الجد كله - ، واقبل عليه هؤلاء النقاد يتهمونه بأنه خرج على تقاليد الكتابة الروائية وكسر قوانينها المتواضع عليها وبأن روايته تلك لا يجوز ان تعد من الرواية في شيء ، وقبل اونا مانو تحديدهم في سخريه واستخفاف ، فسلم لهم بأنه لا يكتب

(٢٩) كان اونا مانو وبيرا نديللو معاصرين وتوفيا في سنة واحدة (عاش الاديب الصقلي لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello بين سنتي ١٨٦٧ و ١٩٣٦) . ولهذا فلسنا نعرف على وجه التاكيد ما اذا كان احدهما قد نثر بالآخر ام كان لكل منهما اتجاهه المستقل . والغريب ان رواية « ضباب » لونا مانو واولى روايات بيرانديللو التي نرى فيها بوادر تجديده الثوري للمسرح ومبادئ نظريته في الفن ، وهي رواية « السيدة فرولا والسيد بونزا » وهي التي ترجمت الى الانجليزية بعنوان « انت على حق .. اذا كنت ترى ذلك Right are you if you think so » نقول ان الروائيين ترجمان الى تاريخ واحد (١٩١٥) . ونحن نعترف ان بيرانديللو كان قد بدأ انتاجه الادبي كاتباً واقعياً ، ثم تعاونت عوامل كثيرة في حياته منها الازمات المالية التي تلاهقت عليه فيما بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٨ واصابة زوجته بالجنون على ان تنتج ذلك التحول العميق في ادبه ، فادت به الى الاقتناع بسخف الحياة وعدم جدواها وهيمتها وامكان انقسام الشخصية البشرية الى حقيقتين كلتاها ممكنة على حد سواء ، الى امكان تغير الشخصية بل واستحالتها الى شيء آخر ، مما يجعل الشخصيات الوهمية التي يبتدعها خيال الفنان اكثر حقيقة واقل وهماً من الشخصيات « الحقيقية » الحية ، ونسبية الحقائق او ما نؤمن انه حقائق . ونحن نرى ذلك في المسرحية الاولى التي اشرنا اليها وكان قد كتبها قصة ثم حولها الى عمل مسرحي في ١٩١٧ . ونرى نظرية بيرانديللو في سخف الحياة البشرية ولغوها في روايته « قواعد اللعبة » (١٩١٨) والحدود غير الواضحة بين العقل والجنون في « انريكو الرابع » (١٩٢٢) والهوة الهائلة التي تحول بين تفاهم الافراد في « ست شخصيات في البحث عن مؤلف » (١٩٢١) ومثل هذا المذهب للحياة بحكم انه يقوم على متناقضات الحياة لا يمكن ان يعبر عنه في صورة منهجية ، ففلسفة العبث واللغو التي كان بيرانديللو من اول روادها لا بد ان تكون بدورها متناقضة متضاربة .

رواية (Novela) وإنما يكتب (Nivola) وهو لفظ ساخر لا معنى ولا ترجمة له ، وإنما هو كلمة اخترعها مفكرنا اختراعاً ، وكأنه « كاريكاتير » لمفهوم النقاد من لفظ « الرواية » .

وبعد ، فقد كان أونامونو هو فحل ذلك الجيل المسمى بجيل ٩٨ وممثلة الأكبر ، وإذا لم يكن قد أولى الفن الروائي كل اهتمامه إذ شغلته عنه نواحي نشاطه الجهم الخصيب فإنه قد ترك في هذا الفن أيضاً صفحات خالدة هز فيها الأذهان بقوة وعنف وأخرجها من الرتابة والتبلد ، وفنه القصصي يعد من أول ردود الفعل العنيفة ضد المذهب الذي كان سائداً في الرواية وهو المذهب الواقعي الطبيعي ، وأبرز المحاولات النورية لاجراج الفن التصصي من رتابة الطبيعيين وضيق افقهم المنزاي إلى عالم وأسع يفسح فيه المجال لمعالجة المشكلات الفكرية والفنية بشكل فلسفي عميق . وهو في الجملة خلاصة للثقافة الأسبانية وقمة من قمم الأدب الإنساني في القرن العشرين (٣٠) .



أثورين :

« أثورين (Azorin) » ليس إلا اسماً مستعاراً كان يستخفى من ورائه هذا الكاتب الفحل من أعلام جيل ٩٨ ، واسمه الحقيقي « خوسيه مارتينث رويث (José Martinez Ruiz) (١٨٧٤ - ١٩٦٧) ، وكان مولده في قرية من قرى شرق إسبانيا لا تزال تحمل اسمها العربي : « منوّر Monovar » من أعمال لقنت Alicante إحدى الموانئ المطلة على البحر المتوسط ، وكانت نشأته الأولى في قرية أخرى من قرى هذه المنطقة هي « Yecla » التي عرفها العرب باسم « يكة » التي أخرجت لنا على أيام الموحدين شاعراً وشاحاً مشهوراً . وإنما نبهنا إلى ذلك لما نلاحظه من الأثر العميق الذي خلفته دائماً بيئة هذه المنطقة بجوها الدافئ البديع وريفيها الخصيب الأخضر وبساتينها الجميلة الوارفة التي يغمرها الضوء الساطع والألوان الزاهية على أدب شعرائها وكتابها في القديم والحديث . هي منطقة كانت الطبيعة فيها كريمة مع أهلها فقدمت إليهم من خيرات البر والبحر كل ما يدفع الحاجة ويسر الناظر ويمتع النفس ويبعث في الروح شعوراً من السكينة والراحة وحب الحياة وقوة الاحساس بالجمال . لأمر ما كانت هذه المنطقة على عهد الاسلام في الأندلس هي التي أخرجت لنا طائفة من الشعراء والكتاب لم يتخذوا من أدبهم حرفة ولا مكتسباً ، بل أخذ بالباسم جمال الطبيعة فوقفوا طاقاتهم الأدبية على وصفها وتمثيلها والتعبير عن تجاربهم مع ألوانها وأضوائها وظلالها سواء في مظاهرها الكبرى أو جزئياتها الدقيقة الصغيرة ، من أمثال ابن خفاجة وابن الزقاق وابن غالب الرصافي . وسنرى في أثورين وغيره من أدباء هذه المنطقة كيف يكون للبيئة سلطان قاهر على الذين يعيشون فيها فتسم أدبهم بميسم واحد مع توالي العصور وتداول الدول وتباين اللغات والثقافات .

(٣٠) نشرت أعمال أونامونو الكاملة (ط . غرسيه بلانكو) في ١٦ مجلداً في سنة ١٩٥٨ . وانظر عنه بصفة عامة : Arturo Barea : Unamuno, 1952 وعن فنه القصصي بصفة خاصة انظر المقدمات التي كتبها لرواياته ، إذ فيها تحليل دقيق لمنهج في كتابة القصة ، بل إنه أفرد لذلك كتاباً خاصاً بعنوان : Como se hace una novela « كيف تكتب الرواية » سنة ١٩٢٧ ، وانظر كذلك الفصل الطويل الذي اختصه بل إيخينيوي دي نورافي في كتابه « الرواية الأسبانية المعاصرة » :

Eugenio de Nora : La novela española contemporánea, Madrid, 1962.

على أننا اشرفنا من قبل الى أن من آثار نكبة ١٨٨٩ على ادباء جيلها أنها وجهتهم الى « اكتشاف » أرض قشتالة مهد القومية الاسبانية ونواة اسبانيا الاولى . ولم يكن أثورين بدءاً في ذلك ولكن نظره الى قشتالة كان من خلال هذه الحساسية الجديدة القديمة التي وهبته اياها بيئته الاولى . فعرفه النصف الاول من القرن العشرين وصافاً وناقداً يتأمل طبيعة اسبانيا وتاريخها الأدبى . ويعيد النظر فيه ويقوم شخصياته الماضية من جديد نقوياً قد يكون فيه كثير من الذاتية ولكن فيه أيضاً طرافة وأصالة .

والى جوار ذلك كان لأثورين نشاطه فى الكتابة الروائية ، ومن أول انتاجه فى هذا الميدان رواية « الارادة La voluntad » (١٩٠٢) ، وهى رواية يدل عنوانها على موضوعها فقد رأينا كيف ألح كتاب هذا الجيل على الحديث عن تلك السلبية التى انتقاد لها الشعب الاسبانى ازاء محنته التى كانت فى نظرهم نوعاً من « فقد الارادة » والاحساس العميق بالفشل الذى يشل كل حركة . وفى هذه الرواية لا نكاد نجد أحداثاً ، وإنما الذى يستغرق معظم صفحاتها هو الوصف : وصف المناظر الطبيعية ، ونصوير الحياة التى تمضى فى المدن الصفراء بطيئة متثاقلة . ولكن احساس الكاتب معلق بكل التفاصيل الجزئية مهما بدت تفاهتها ، وهو يسكب على هذه التفاصيل من الحب وانتفاضة الشعور ما يجذب نظراً القارئ ويستحوذ على اهتمامه بكل سكتة وحركة . وقد جعل أثورين مسرحها واحداثها البالغة القلة فى بلدة « يكة » التى قضى فيها سنوات صباه ، ولكنه قصد الى أن يتخذ من هذه القرية رمزاً يقدم فيه خلاصة لكل مدن اسبانيا الصغيرة فى مسنهل القرن العشرين ، تلك المدن الريفية النائية التى لا يكاد يحدث فيها شئ والتى تخلد الى حياتها الرتيبة الهادئة مديرة ظهرها لكل ما يحيط بها وكأنها فى غيبوبة حاملة .

وقد أتبع أثورين هذه الرواية بكتابين آخرين : « أنتونيسو أثورين » (١٩٠٣) ، و « اعترافات فيلسوف صغير Confesiones de un pequeno filosofo » (١٩٠٤) ، واسلوبه فيهما هو نفس اسلوبه فى روايته الاولى . وهو يضع نفسه محوراً رئيسياً للكتب الثلاثة : فهى أشبه بسيرة ذاتية يحدثنا فيها عن سنوات طفولته وصباه ، ولكنه حديث يختلف فى اسلوبه عما جرى عليه الواقعيون الطبيعيون فى وصفهم من موضوعية واهتمام بالطابع المميز لكل بيئة ، اذ ان أثورين - شأنه فى ذلك كشأن كل كتاب جيله - ذاتى فى كتابته ونحن نحس دائماً بما يفرغه من شعوره على الأشياء ، حتى انه ليتعاطف معها ويكاد يتحد بها .

وهكذا نرى فى أثورين المصور الانطباعى الذى يهتز كيانه أمام الاتيى التى تبدو فى الظاهر تافهة صغيرة ، فاذا بها تمثل أمامنا وكأنما دبت فيها الحياة . أثورين فى الحقيقة شاعر وان كان كل أدبه ثراً ، ونحن نحس بهذه الروح الشعرية فى الايقاع البطيء المنغم لوصفه تلك الأشياء الصغيرة ، ولننظر مثلاً الى هذه الفقرة التى نجد من أمثالها كثيراً فى نثره :

« ساعة الحائط القديمة تحتل مكانها من القاعة الواسعة ، وجدران القاعة مغطاة ببلاطات الزليج البيضاء والسوداء . لقد صحبت الساعة القديمة برنينها الموقع الذى لا يكل أجيالاً من الناس : ثلاثة ... أو أربعة ... أو ستة . ليست هذه الساعة مجرد آلة توقيت جامدة ، بل هى فرد من أفراد هذا البيت ، فهى ترافق الأسرة بدقاتها التى لا تنتهى ليل نهار ، وخلال كل لحظات الحياة ، وما أكثر ما شخصت اليها على طول قرنين من الزمان - أبصار الصغار والكبار . أما الصغار فكانوا ينظرون اليها فى فضول واهجاب ، وأما الكبار ففي حزن لعله ممزوج بشئ من غضب . ربما كان لدى الصغار وهم ينظرون اليها شعور يهمس اليهم : هذه

الحياة تتفتح أمامنا . ترى كم عدد الساعات التي قدر لهذه الآلة الدقاقة أن تسجلها لنا فيما نستقبل من حياة ؟ أما الكبار فلعلهم كانوا يفكرون : الحياة بالنسبة لنا تشرف على النهاية ! ... ما أقل ما بقى لنا من ساعات الحياة في رنات هذه الآلة ! .. » .

أثورين كما نرى يسكب شاعريته على هذه الأشياء الصغيرة ، وهو الأديب القوي الاحساس بالألوان والأصوات ، وهو يحسن اختيار الألفاظ المعبرة ، ولكن في غير نائق متعمل ولا بلاغية طنانة .

ونلاحظ في نشر أثورين الحاحاً على مشكلة الخلود واحساساً قوياً بعنصر الزمن . وقد رأينا طرفاً من ذلك في نفس الفقرة التي اقتطفناها من إحدى رواياته . وفي « اعترافات فيلسوف صغير » نجده يتحدث عن سنى طفولته الأولى في قريته التي « يزيد فيها الوقت على حاجة الناس » ، غير أنه يذكر أنهم كانوا لا يكفون عن مساءلته وحسابه إذا عاد إلى منزل أسرته متأخراً . ويعلق على ذلك قائلاً : « متأخر على ماذا ؟ ولماذا ؟ أي مهمة جلياة كانت تنتظر منا تأديتها حتى نحاسب على الدقائق مثل هذا الحساب العسير ؟ أي قدرخفى فرض علينا حتى يوجب علينا أن نتدبر لحظاتها ونحكم تقدير انفاقها لحظة لحظة في مثل هذه القرى الشهباء التي لا تند فيها حركة ؟ لست أدري ولكن الذي أدريه هو أن تعبير « الوقت متأخر » الذي طالما سمعته في طفولتي قد أصبح هو العامل الأساسي الموجه لحياتي ، وكلما نظرت إلى الماضي تولاني قلق لا أعرف تفسيراً له . قلق من أنني تأخرت ... تأخرت في القيام ببنىء لأدري ما هو ! ... هو قلق رهيب وهم يجثم على صدرى كأنه حمى ، وأنا أرى تتابع لحظات الحياة تمر من بين يديّ لحظة بعد لحظة » (٢١) .

وقد كان هذا الاحساس بوطاة الزمن وتسرب الوقت من حياة الانسان نتيجة لنشبت بالحياة ... تشبت يدل على الحب رغم ما يجده المرء فيها من ألم . وظالت مشكلة الزمن مانلة في كل إنتاج أثورين الخصب طوال حياته التي كادت تتم قرناً من الزمان ، فقد كان آخر من مدت له الحياة من جيله إذ لم تأت منه منيته الا منذ بضعة سنوات ، في سنة ١٩٦٧ (٢٢) .



بيوباروخا :

إذا كان أونامونو هو مفكر جيل ٩٨ ، وأثورين هو كاتبه الأول ، فان بيوباروخا نيسي Pío Baroja y Nessi (١٨٧٢ - ١٩٥٦) هوروائيه الأعظم بغير منازع ، وهو يعد كذلك من أبرز الكتاب القصصيين في آداب اللغة الاسبانية كلها .

(٢١) من الطريف أن نلاحظ كيف تمثل قوة الاحساس بالزمن وبمشكلة الموت والفناء مرتبطة بالطبيعة ومظاهرها عند طائفة من شعراء الطبيعة العرب الذين عاشوا في تلك المنطقة من شرق الأندلس (بلنسية وإقليمها) ونعرب على ذلك مثلاً بقصيدة رائعة لابن خفاجة الشقري (ت سنة ٥٣٣ هـ / ١١٣٩ م) في وصف الجبل تتردد فيها نفس المعاني التي ترد بكثرة في نشر أثورين (انظر هذه القصيدة في ديوان ابن خفاجة ، بتحقيق الدكتور السيد مصطفى غازي ، الاسكندرية سنة ١٩٦١ ص ٢١٦) .

(٢٢) نشرت أعمال أثورين الكاملة بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٣ في مدريد . وانظر عنه :

L.S. Granjel : Retrato de Azorin, Madrid, 1958.

A. Krause: Azorin, the little Philosopher, University of California, 1948.

وانظر الفصل الخاص به أيضاً في كتاب ايوخينيو دي نورا المذكور عن الرواية الاسبانية المعاصرة وكذلك كتاب ما ريتش كاتشيرو عن روايات أثورين :

José Maria Martinez-Cachero: Las novelas de Azorin, Madrid, 1960.

ولد بيوباروخا فى احدى قرى سان سباستيان عاصمة اقليم جيبوثوكوا ، فهو اذن باسكى مثل اونامونو ، غير أن تكوينه الثقافى كان مختلفاً عن تكوين صاحبه وبلديه ، اونامونو كان مفكراً فيلسوفاً غزير العلم واسع الاطلاع على ثقافات عصره فضلاً عن ألوان الثقافة القديمة : أما بيوباروخا فقد كان هو الروائى الخالص الذى لم يخرج عن ميدانه أبداً ، وكانت معرفته بالتراث الاسبانى القديم محدودة لا تقاس بتكوين اونامونو المتين . بل كانت دراسة باروخا الاولى لا تنبى عما سيقدر له فى مستقبله . فقد كان أبوه أحدمهندسى المناجم ، ودرس هو الطب وزاول المهنة فترة قصيرة ، كما أدار عمل مخبز كانت تمكّنه عملة له . على أنه سرعان ما انصرف عن هذه الأعمال ، فبدأ ينشر مقالات فى الصحف فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر . وكانت شخصيته فى هذه الفترة المبكرة من حياته تتميز بمزيج من الخشونة والسذاجة ، وكانت له آراء متمردة على الرغم من أنه كان فى قرارة نفسه بورجوازيًا . وتضع نزعتة الفردية وهوائيته المتقلبة فى كتاباته التى ترجم فيها لنفسه . وينعكس طابع جيله على شخصيته فى الحاحه على أن يصور نفسه متفرداً لا تضمه وأهل عصره رابطة (فقد كان باروخا ممن أنكروا بشدة وجود ما يدعى باسم جيل ٩٨) ، وفى توريته على المعالجة التقليدية للموضوعات المتداولة بين أهل عصره ، وفى سلبيته بل واعراضه عن محاولة تفهم كثير من جوانب الماضى الاسبانى وتراثه الحضارى القديم . وقد ظهر ذلك فى كتاباته المبكرة التى نشير من بينها الى « شباب وأنانية Juventud egolatria » وفى « كهف الفكاهة La caverna del humorismo » ، ثم فى « مذكراته » التى نشرها فى سبعة مجلدات بأخرة من عمره تحت عنوان « من آخر منعطف للطريق Desde La ultima vuelta del camino » (بين سنتى ١٩٤٤ و ١٩٤٩) . وقد ذكر باروخا فى هذه المذكرات أنه - على عكس كثير من آراء نقاده - انما كان يحمل فى أطواء نفسه اتجاهاً رومانسياً كامناً . وقد يكون ذلك صحيحاً اذا فهمنا من الرومانسية لا ما فيها من رقة العاطفة والتهاب الوجدان ، وانما ما كانت تشتمل عليه من حدة الاعتداد بالـ « أنا » ... بالذاتية المتحدبة الجارحة .

كان باروخا رجلاً متشائماً فى نظرتة الى الحياة ، فوجه طاقته الى السخرية منها فى مأساوية اليمّة ، سخرية لم يخل فيها من تأثر بالمفكرين والروائيين الاوروبيين الذين سبقوه ، فقد كان كثير الإعجاب بالقصاصين الروس ولاسيما تورجينيف ودستويشسكى ومن الانجليز والأمريكيين بديكنز واجار الان بو ، وكان كثير القراءة للفلاسفة الألمان ولشوبنهاور ونيتشة بوجه خاص ، على أنه كان مع هذه النيارات الرافدة لفنه اسبانياً أصيلاً لم يقلد أحداً ولم يخلف وراءه مذهباً أو مدرسة .

ومن أول أعماله الروائية التى تمثل اتجاهه حق التمثيل رواية « طريق الكمال El camino de la perfeccion » (١٩٠٢) التى يجمعه فيها بجيله توجيه اهتمامه الى قشتالة وبيثتها وتاريخها القديم ، فمسرّح الرواية هو طليطلة عاصمة قشتالة التى استقر فيها المصور العظيم « الجريكو El Greco » (أحد أعلام العصر الذهبى فى القرن السادس عشر) ، واذا كان باروخا كما ذكرنا معرضاً عن الأدب الاسبانى القديم اعراضه عن التاريخ الماضى كله فان ما يروينا فى هذه الرواية هو تفهمه العميق لفن التصوير القديم ، وفى هذه الرواية التى صور فيها مشاعر متناقضة من الحب الشهوانى الجارف والحب الصوفى الرفيع نرى كيف ينبض فى نفس المؤلف احساس غامر بالألوان ومشاهد الطبيعة القشتالية ، بل نرى فيها تأويلاً رائعاً للوحات الجريكو التى لا تزال تزدان بها متاحف طليطلة وكنائسها .

أما طريقة باروخا فى معالجة رواياته فانها تقوم على ما يمكن أن يسمى « تطوراً حيويًا » فى

شخصيات قصصه وأحداثها ، تطوراً نتابعه اثناء القراءة ، فيبدو لنا معه كما لو كنا نشاهد القصص وهو يرسم خطوط الرواية ويبرز سلوك شخصياتها وتصرفاتهم ويكيف الأحداث على حسب الاهتمام الذي تثيره في نفس النافذ أو المشاهد ، ولكن مجموع هذه الأحداث بعيد عن تلك المتانة والترابط اللذين امتاز بهما أعلام المدرسة الطبيعية مثل فلوبير مثلاً ، وهو كذلك بعيد عن تلك الطاقة والمقدرة على الارتجال السريع التي نجدها عند جالدوس . ونجد في روايات باروخا حركة سريعة ، بل هي في بعض الأحيان تباغت القارئ على غير توقع ، وهو في هذا على على طرف نقيض مع زميله من أعلام جيل ٩٨ : أنورين ذي الايقاع البطيء والمتناقل . والروح التي تسري في قصصه - شأنه في ذلك كشأن كل كتاب هذا الجيل - هي روح من التشاؤم المرير والسخرية القائمة الدامية .

ويقول **ثيسر بارخا** César Barja (٢٣) أحد نقاد باروخا ان رواياته أشبه ما تكون برحلة لعل أقل ما يهم فيها هو الهدف الذي توصل اليه، وإنما المهم هو الطريق في حد ذاته ، فهو طريق رائع مثير ، ونحن نرى المؤلف فيه وهو يحيى هذا ويودع ذاك ، ويقص علينا مغامرات ، ويناقش أفكاراً ، ويتحدث عن تأملات ، ويصف لنا مناظر ومشاهد ، ويروي لنا نوادر غريبة وحكايات من كل نوع .

ونلاحظ في باروخا أيضاً اتجاهها الى استبعاد كل ما يوحى بتلك البلاغية الطنانة التي كانت تميز أسلوب القرن التاسع عشر ، فهو يعتمد الى المعنى عن أقصر طريق ، وهو يعترف بأنه ربما ورد في كتاباته بغير قصد تعبير من تلك التعابير المشعرة بالتأنق والتفصيح ، فإذا كرر النظر فيما كتب أسرع بحذفه أو الاستبدال به بجملته بسيطة عارية من الزينة . وهذا هو ما جعل **ترند** Trend يصف طريقة باروخا في الكتابة بأنها « أسلوب الرجل الذي يكتب وهو لابس خفلاً منزلياً The style of a man in slippers » (٢٤) .

ولعل من أكثر انتاج باروخا تمثيلاً لفنّه وعصره روايته « شجرة العلم El árbol de la ciencia » (١٩١١) ، اذ نرى فيها نظرة المؤلف الى الحياة من حوله ، والمشاهد الاولى من الرواية تصور لنا جو مدريد وأوساطها المختلفة في الوقت الذي أحاط بمحنة اسبانيا وهزيمتها في حربها مع الولايات المتحدة سنة ١٨٩٨ . وبطل الرواية هو « أندريس أورتادو » الذي يكاد يكون خلاصة لجيل هذه الفترة ، فهو مثقف قلق حائر الروح يشهد تدهور الأحوال أمام ناظره ولكنه عاجز عن فعل أى شيء . وهو يعرف ما ستؤدى اليه هذه الحرب ويتنبأ بمصيرها ، فباروخا يظهره في الوقت الذي توشك فيه الحرب على النشوب وقد وجه اليه سؤال عما اذا كان يرى أن اسبانيا سائرة الى الهزيمة فيجب : « لا الى هزيمة ... ولكن الى مجزرة ! ... » . غير أن أندريس أورتادو - الذي يمكن ان نستشف من ورائه باروخا نفسه - ليس رجلاً مجرداً من المشاعر الوطنية ، فهو يعبر على هذه الصورة الوحشية في صراحتها الخشنة عما يراه من سلبية الناس في مدريد بعد وقوع الهزيمة :

« كان أكثر ما يفيظ أندريس هو عدم مبالاة الناس بما طرق أسماعهم من أنباء . فقد كان

Casar Barja: Libros y autosos modernos, Madrid, 1925. (٢٣)

J.B. Trend: Perez Galdos and the Generation of 1898 (A Picture of Modern Spain), Boston New York, 1921. (٢٤)

يعتقد أن الاسبانى اذا كان عاجزاً عن الاسهام فى العلم والحضارة فان شعوره القومى كان فوق مستوى الشبهات ، ولكن ها هو ذا يرى الآن كيف يخيب ظنه حتى فى هذا الأمل المتواضع . لقد وصلت الأنباء بتحطيم اسطول اسبانيا الصغير فى مياه كوبا والفيليبين ، ومع ذلك فقد ظل الناس يتسابقون الى المسارح وحفلات مصارعات الثيران كما لو لم يكن قد حدث شيء ! ... أما تلك المظاهرات التى سبقت الحرب وما تردد فيها من هتاف وصراخ فقد كانت أشبه بزبد البحر أو دخان القش ! ... » .

على هذا النحو من النقد اللاذع القاسى يتحدث باروخا على لسان بطل روايته عن أوضاع بلاده ، ولكنه نقد يشف عن روح قومية تسعى الى الإصلاح عن طريق الصراحة الخشنة والى البناء عن طريق الهدم . وكان هذا دأب جيل باروخا كله .

والحقيقة أن هذا النقد الذاتى الصارم ليس شيئاً جديداً فى تاريخ الفكر الاسبانى - ونحن حينما نتحدث عن هذا الفكر نضم اليه فى غير تردد الفكر الأندلسى العربى - فنحن نجد مثيلاً له على عهد الاسلام فى الأندلس لدى طائفة من المفكرين عاصروا محنة من أكبر محن الاسلام الأندلسى ، وهى الفتنة البربرية التى ذهبت بخلافة بنى أمية فى الأندلس فى أوائل القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . . . هذه الطائفة التى كان من أكبر أعلامها المؤرخ ابن حيان والفكر ابن حزم والشاعر ابن شهيد هى التى يمكن أن نعتبرها جيل ٩٨ على عهد دولة المسلمين فى الأندلس . وقد أدى هؤلاء شعورهم القومى وللاؤهم لبلادهم الى توجيه أقصى ضروب النقد لأوضاع امتهم على النحو الذى نراه عند هذا الجيل من المفكرين الاسبان بعد ذلك بشمانية قرون . ويكفى أن نورد من أمثلة هذا النقد الذى يتفق على نحو غريب مع عبارة باروخا التى اقتطفناها ما قاله ابن حيان القرطبى ، وقد ساقه أيضاً على لسان أمير قشتاله :

« كنا نظن أن الدين والشجاعة والحق عند أهل قرطبة ، فاذا القوم لا دين لهم ولا شجاعة فيهم ولا عقول معهم ، وانما اتفق لهم ما اتفق من الظهور والنصر بفضل ملوكهم (يعنى خلفاء بنى أمية) ، فلما ذهبوا انكشف أمرهم » (٢٥) .

ومن هذا نرى كيف يكاد يكون رد فعل المفكرين والمصلحين فى اسبانيا ازاء الأزمات والمحن الكبرى واحداً على طول تاريخ هذه البلاد ، سواء فى تاريخها الاسلامى الوسيط ، أو المسيحى الحديث ! ...

ونعود الى رواية باروخا « شجرة العلم » فنلاحظ فيها ما سبق أن لاحظناه فى كل اهتمامات جيله من العاح على تصوير قرى قشتالة الفقيرة الدكناء وما يضطرب فيها من مظاهر البؤس القابض للنفس وكأنه يرى فى هذه القرى رمزاً لاسبانيا كلها .

غير أن عالم باروخا القصصى لم يقتصر على أمثال هؤلاء الأبطال المتشائمين المنطوين على أنفسهم ، العاكفين على انتقاد أحوال بلادهم فى سلبية مريرة ساخرة ، بل نرى لديه أيضاً

(٣٥) انظر ابن مغازى المراكشى : البيان المغرب ، بتحقيق ليفي بروفنسال ، باريس ١٩٣٠ ، المجلد الثالث ص ٩٠ . وانظر تعليقاتنا على هذه العبارة فى مقدمة كتاب المتنيس لابن حيان ، بتحقيق محمود علي مكي ، نشر المجلس الأعلى للشتون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٩٢ وما بعدها .

شخصيات قوية العزيمة متدفقة الحركة، ونضرب لها مثلاً بشخصية « ايوخينيودي أبرانيتا Eugenio Aviraneta » الذي جعله بطل سلسلة من الروايات التاريخية . وضع لها عنواناً معبراً : « مذكرات رجل دائب النشاط Memorias de un hombre de accion » ، وشخصية هذا البطل تاريخية منتزعة من الواقع ، فقد كان من أبطال حرب الاستقلال التي اضطلمت بها العصابات الوطنية الاسبانية ضد جيش نابوليون بونابرت في مطلع القرن التاسع عشر ، وكان مفامراً شجاعاً متحرراً الآراء ، اشترك بعد حرب التحرير في الحروب الأهلية المعروفة باسم « الحرب الكارلية » . ونرى باروخا في هذه السلسلة يعالج موضوعاً تاريخياً سبق أن عالجه بيريث جالدوس في مجموعته الضخمة « الأحداث القومية » التي سبق أن تحدثنا عنها ، إذ أن أبرانيتا المذكور قد جاء ذكره في « أحداث جالدوس » وأن كان بشكل عارض . ولعل من المفيد أن نقف على الفرق بين الروائيين المشهورين في معالجتهم لهذا اللون من الفن القصصي التاريخي ، وذلك على ما أوضحه باروخا نفسه :

« لست أرى بين مجموعتي هذه ومجموعة جالدوس من المشابه الا ذلك المظهر الخارجي الذي يقتضيه تشابه الموضوع والحديث عن نفس العصر . أما فيما عدا ذلك فطريقتنا مختلفتان كل الاختلاف : جالدوس تناول التاريخ لرغبته فيه وإشاره له ، أما أنا فقد كانت معالجتى لجانب منه راجعة الى اهتمامي الخاص بأحدى شخصياته . وجالدوس اختار تلك اللحظات البارزة من حياة شعبنا لكي يؤرخ لها ، أما أنا فقد كان عليّ أن أقنع بما قدمته لي تلك الشخصية من أحداث . ومفهومى من التاريخ يخلف عن مفهومه ، فهو يصور اسبانيا كما لو كانت اقطاءً منعزلاً متفرداً في العالم لا صلة له بما حوله ، أما أنا فقد رأيتها بكل ما كان يدور فيها من صراع بين محافظيها وأحرارها وثيقة الصلة بما يجاورها ، ولا سيما فرنسا ، ثم ان جالدوس يوحى الى القارئ بأن اسبانيا على عهد حرب الاستقلال كانت بعيدة كل البعد عن اسبانيا الحاضرة ، وفي رأي أنها لم تكد تتحول عما كانت عليه آنذاك ، ولا سيما في الريف » (٢٦) .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا الكلام بمزيد من التفصيل عن الانتاج الخصب الفزير لبيو باروخا ، فقد ظل هذا الروائي الكبير - أشهر قصاصي اسبانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين - مواصلاً للكتابة حتى سنة ١٩٤٩ ، وهو يعد بغير شك حامل لواء الرواية الاسبانية بعد بيريث جالدوس . وإذا لم يكن قد خلف مذهباً أو مدرسة فإن أثره واضح في جميع القصصين الذين أتوا بعده الى اليوم ، ورواياته لا تزال حتى الآن غذاء أساسياً لكل الأجيال الجديدة من الروائيين (٢٧) .



(٢٦) تتألف هذه المجموعة من عدد كبير من الروايات نشرها باروخا بين سنتي ١٩١٣ و ١٩٢٨ ، وللمؤلف تعليقات قيمة على هذه الروايات اجتزأنا منها بتلك الفقرة الواردة هنا ، وهي متضمنة في كتابه « صفحات مختارة Paginas esogids » ط . مدريد سنة ١٩١٨ ص ٣٧١ .

(٢٧) نشرت أعمال باروخا الكاملة في مدريد بين سنتي ١٩٤٦ و ١٩٥٢ . وقد كتبت حول هذا الروائي دراسات كثيرة من أحدها كتاب المؤلف الروائي خوان اربو عن « بيوباروخا وعصره » وكتاب بايثا عن « باروخا وعالمه » :

Juan Arbo : Don Pio Baroja y su tiempo, 1964.

F. Baeza: Baroja y su mundo, Madrid, 1962.

رامون دل فاى انكلان :

لا شك فى أن رامون دل فاى انكلان (١٨٦٩ - ١٩٣٥) من أكثر شخصيات الأدب الاسبانى الحديث طرافة وأصالة وإثارة للاهتمام ، وكان أول مظاهر الغرابة فيه شكله وهيئته بلحيته الكثة الطويلة التى كانت تسترسل على صدره حتى يبدو وكأنه أحد أنبياء العهد القديم ، ثم غرابة أطواره وبوهيميته وغرامه بكل ما يخرج على المؤلف المعتاد .

ولو أننا نظرنا الى حياة فاى انكلان بالنسبة لمعاصريه لوجدنا أنه يستحق أن يُسالك فى مجموعة الادباء المعروفين باسم جيل ٩٨ ، فقد كان - باستثناء اونا مونو - أكبر هذه الطائفة سناً . غير أنه اذا كان قد جمعته بهؤلاء المفكرين والادباء رغبة فى التجديد فانه كان يختلف عنهم اختلافاً بيناً فى موقفه ازاء قضايا الأدب والنقد وفى الألوان الأدبية التى كانوا مفرمين بمعالجتها ، وأخيراً فى أسلوب الكتابة وطريقتها .

ففاى انكلان كان شاعراً فى المقام الأول ، واذا كان قد أسهم بعد ذلك فى الأدب المسرحى والقصصى فانه لم يحاول أن يقف موقفاً نقدياً واضحاً من قضايا عصره ، فيكتب فيها مجموعة من المقالات كما فعل كل أعلام جيل ٩٨ . وقد بدأ انكلان نشاطه الأدبى منتظماً الى تلك المدرسة الشعرية التى ولدت فى أواخر القرن التاسع عشر على يد الشاعر الأمريكى النيكاراجوى روبن داريو والتى عرفت باسم « المدرسة الحديثة El Modernismo » . بما فيها من اهتمام فائق بالأسلوب وصقل التعابير وتوليد الصور والاهتمام بجرس الكلمات وموسيقيتها . وان كان بعد ذلك قد تطور بهذا الاتجاه وانفرد بأسلوب متميز أصيل .

على أن ما يهمنا هنا ليس هو رامون الشاعر وإنما الروائى ، وفى رواياته كما فى شعره يبدو لنا الفارق بين أسلوبه الأول الذى كان يجرى فيه على النهج الحديث من اهتمام بالأسلوب والصورة الفنية والتعبير باللفظ وموسيقاه ، نرى ذاك فى تلك الرباعية الثرية التى سماها المؤلف « السوناتات الأربع Las cuatro sonatas » ، وقد وزعها على الفصول الأربعة : الخريف (١٩٠٢) ، الصيف (١٩٠٣) ، الربيع (١٩٠٤) ، الشتاء (١٩٠٥) . وبطل هذه المجموعة شخصية غريبة دعاها المؤلف « المركيز دى برادومين El marqués de Bradomin » ووصفه فيها بأنه « دميم الطلعة ، كاثوليكي ، عاطفى » وهو فى الحقيقة صورة محورة لفاى انكلان نفسه . فقد كان مثله مزيجاً متناقضاً من التدين والحسية الشهوانية ، من الرقة والقسوة ، من العاطفية الشعرية والابتدال السوقي . والرباعية تدور حول مفارقات هذا البطل الغرامية الذى كان أشبه بكازانوفا جديد .

غير أن فاى انكلان فى طموحه الى السموبغنه كان لا يفتأ يبحث عن ألوان جديدة من الأصالة سواء فى شعره أو نثره . ولهذا فأننا نجد يتجه الى أسلوب جديد تخفف فيه من تكلف المدرسة الحديثة وافتنانها فى الصياغة والصقل وعمل فيه على أن يكون تعبيره أكثر تلقائية وحيوية . وهذا الأسلوب الجديد هو الذى نلاحظه فى المرحلة الثانية من فنه الروائى . وأهم ما يمثلها روايته التى أدارها فى أحد بلاد أمريكا اللاتينية (وهى المكسيك التى زارها المؤلف مرتين) : « تيرانو بانديراس » ، ثم مجموعته التى أطلق عليها اسم « الحلبة الأيبيرية » .

أما « تيرانو بانديراس » (١٩٢٦) فهي قصة أحد الثوار الأمريكيين (وهو يشير بغير شك الى الثورة التي قام بها البطل المكسيكى بانتشوفيا Pancho Villa ذو الشهرة الاسطورية) . وهي رواية غنية بوصف مشاهد الطبيعة والأحداث العنيفة الدامية وبالمفردات التي أراد المؤلف فيها أن يوهننا انها الاسبانية التي يتكلمها ذلك الشعب الأمريكى وأن كانت في الحقيقة من صنع فائ انكلان نفسه مقلداً بها طريقة المكسيكيين في الكلام . ومع ذلك فان هناك نقاداً كثيرين من المكسيك وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية يشهدون بأن هذه الرواية هي خير ما ألفه كاتب من خارج منطقهم تصويراً للبيئة الأمريكية ونفسيات أهلها ومشاعرهم وحياتهم .

وتبدو شخصية فائ انكلان في هذه الرواية بارزة مميزة ، اذ نجد فيها ما نجده أيضاً في شعره ومسرحه من سخرية دامية مأساوية ومن مبالغات كاريكاتورية تستحيل فيها الأحجام والأبعاد عما هي عليه في الواقع ، وتتفجر فيها العواطف والشهوات على نحو بالغ العنف . ويكفى أن نذكر لاعطاء فكرة عن هذا الجو العنيف المخضب بالدماء في تلك الرواية أن « تيرانو بانديراس » في نهايتها بعد مقامراته الكثيرة وحينما رأى كيف ضيقت قوات الحكومة عليه الحصار اذا به يصعد الى حيث كانت إبنته ، فيجرها من شعرها ويفمض عينيها ويطنعها بخنجره خمس عشرة طعنة قبل أن ينتحر هو قائلاً انه يؤثر ذلك على أن يتركها لكي يعيث بها خصومه .

وأما مجموعة « الحلبسة الايبيرية El ruedo ibérico » فتتضمن عمليتين روائيتين : « بلاط الأعاجيب La corte de los milagros » و « ليخني سيدي Viva mi dueno » (١٩٢٧ - ١٢٩٨) ، وفيهما يصور اسبانيا خلال السنوات الأخيرة من عهد الملكة ايزابيل الثانية ، فبلاط هذه الملكة هو المقصود بعنوان الحلقة الاولى . وطبيعى أن ننتظر من هذا الشاعر الساخر معالجة لتلك الموضوعات التاريخية مختلفة كل الاختلاف عن معالجة بيريث جالدوس في « أحداثه القومية » ، فهو يقدم لنا عالماً صارخ الألوان أحواله ريشة الكاتب الى مجموعة من اللوحات الكاريكاتورية ذات السخرية القاسية المرة ، حيث تصبح الشخصيات بين يدي المؤلف أشبه ما تكون بدمى مسارح العرائس .

ولعل أهم ما في نثر فائ انكلان هو طموحه الى أن ينفرد بأسلوب تعبيرى خاص به فقد كان الناس في أيامه بين طريقتين في التعبير : خطاب المجالس العامة المتسم بما كانوا يعدونه فصاحة وبلاغة ، والحديث اليومي العادى . أما الأول فانه كان تكلفاً وجمعاً فارغة ، وأما الثانى فقد كان كلاماً مفسولاً لا جمال فيه ولا موسيقى ، وائى فائ انكلان فحطم هذا وذاك وعلم الناس كيف يكتبون بفن ، مبتدعاً أسلوباً لم يستطع أحد أن يجاريه فيه وان كثر مقلدوه ، على أن الذى لا شك فيه هو أن نفوذه كان طافياً على الأجيال التالية له (٢٨) .



(٢٨) نشرت أعمال فائ انكلان الكاملة في مدريد سنة ١٩٤٥ . وانظر حوله .

F. Almagro: Vida y 18teratusa de Valle-Inclan, Madrid, 1943.

G. Diaz-Plaja: Las estéticas de Valle-Inclan, Madrid, 1965.

وانظر الفصل الخاص به في كتاب ايوخينو دى نورا الذى سلفت الاشارة اليه .

رامون بيريث دى آيالا :

تعتبر شخصية رامون بيريث دى آيالا (١٨٨١ - ١٩٦٢) من أهم شخصيات الجيل التالى لجيل ٩٨ . وقد ولد ودرس فى اوفيدو عاصمة اقليم اشتوريش فى شمال اسبانيا ، فهو بلديّ لاثنين من كبار القصاصين عرضنا لهما من قبل : بالايو فالديس والناقد المعروف « كلارين » الذى كان يعد من طلائع ذلك الجيل الثورى المجدد . وعلى هذا الأخير تلمذ بيريث دى آيالا وبروحه تأثر . ثم أعانت على صقله ووصله بالتيارات الأدبية فى الخارج رحلاته الكثيرة فى أوروبا ، اذ عمل مراسلاً حربياً لبعض الصحف الاسبانية خلال الحرب العالمية الاولى ، ولما أعلنت الجمهورية الثانية فى اسبانيا سنة ١٩٣٠ كان آيالا من كبار مناصريها ، فعين سفيراً فى لندن سنة ١٩٣٢ ، ولما اندلعت الحرب الأهلية هاجر الى الأرجنتين واستقر فى منفاه نحو عشرين سنة ، اذ لم يعد الى اسبانيا الا فى سنة ١٩٥٥ ، وواصل بعد ذلك نشاطه فى الكتابة ولكن انتاجه كان قليلاً خلال السنوات الأخيرة من حياته .

كان آيالا مثل أساتذة الجيل السابق متنوع الانتاج : كان شاعراً وقصاصاً وناقداً ، وعلى يده بثت نفحة جديدة من الحياة فى الموضوعات التى عالجهها جيل ٩٨ ، مع تأثر بالاتجاهات الأدبية والفكرية الجديدة التى ظهرت فى أوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، وأهمها الاتجاه الرمزي .

وفى فن آيالا الروائى مرحلتان متميزتان : الاولى التى كان فيها خاضعاً لنفوذ الواقعية التى كان جالدوس أعظم ممثليها ، ولكنها واقعية ترسم على خلفية من المرارة والتشاؤم ، ويشيع فيها هذا الشعور المشترك بين ادباء جيل ٩٨ : الشعور بالمعنى المأساوى للحياة . وأهم أعمال بيريث دى آيالا خلال هذا الدور من حياته رواية « ظلمات فى القمم Tinieblas en las cumbres » (١٩٠٧) التى يبدو فيها الاستخفاف بالقيم الدينية والخلقية التقليدية ، ثم رواية أخرى اتخذ لها هذا العنوان الغريب : « ا. م. د. ج. A.M.D.G. » (١٩١٠) ، وفيها يصور لنا الحياة فى دير من أديرة الرهبان اليسوعيين (الجيزويت) ، فيعرض لنا نماذج متنوعة مختلفة من هؤلاء الرهبان فى سخيرية لازمة ومبالغات يشدد فيها الضغط على الألوان القائمة مندداً بالفساد الخلقى لكثير منهم . ولهذا فقد أثارت الرواية ثائرة رجال الكنيسة والمتزمتين . ومن روايات هذه الفترة أيضاً « جوابات أديرة وراقصات Troteras y danzaderas » (١٩١٣) ، وهى تدور فى بيئة مدريد ، ويصور لنا فيها الوسط الأدبى فى العاصمة الاسبانية مفرغاً سخريته على بوهيمية كثير من رجال الفكر والأدب (والرموز هنا شفافة بحيث نستطيع أن نتعرف بسهولة على أشخاص الدين عمد المؤلف الى التهمك منهم من رجال الوسط الأدبى) . والرواية مفرقة أيضاً فى التشاؤم ، اذ نرى البطلة التى يحبها الأدب المثقف لا تلبث أن تعرض عنه الى فتى لا نصيب له من الثقافة ولكنه استحوذ على أعجابها وبهر نظرها بكمال جسده ووسامته وقوة بدنه ، وينتهى الفشل بالأديب المثقف الى الانتحار .

أما المرحلة الثانية فى حياة آيالا الأدبية فانه يبدو فيها أكثر نضجاً وأعمق تفكيراً فهى نتاج هذه الثقافة الواسعة التى اتبعت له على مر السنين وبفضل رحلاته الكثيرة داخل اسبانيا وخارجها . ومن أهم الأعمال الروائية التى تمثل هذا الدور الجديد « تيجرى خوان Tigre Juan » و « أزمة شرف El curandero de su honra » (١٩٢٦) وفيهما يعالج مسألة الشرف معالجة فكرية

سيكولوجية ، وقد كانت هذه المسألة مما شغل الكتاب الاسبان منذ أن اتخذها تيرسودى مولينا Tirso de Molina (ت ١٦٤٨) موضوع مسرحيته الخالدة « دون خوان Don Juan » . ونرى هنا تحليلاً لمشكلات الحب والجنس والشرف بأسلوب فيه كثير من الرمزية ، وفيها يتمثل ما أحرزه أيبالا من تقدم في فنه الروائي على مرحلته الأولى (٢٩) .



جابريل ميرو :

والى هذا الجيل نفسه ينتمى الكاتب جابريل ميرو Gabriel Miro (١٨٧٩ - ١٩٣٠) ، وهو مثل بلاسكو ايبانيث وأثورين من أهل منطقة شرق الأندلس المطلة على مياه البحر المتوسط . فقد ولد في أوريولة (من أعمال لقنت على مقربة من بانسية) . وعاش في هذا الاقليم الفنى بخصبه وطبيعته الخلابة المشربة التى تفهم الحواس . ومن جديد نرى هنا - كما رأينا من قبل في الكاتبين السابقين ، بل وفي التراث العربى الأندلسى لادباء هذه المنطقة - أثر البيئة الطبيعية على من يولدون في رحابها . وقام ميرو بدراسة الحقوق ، ولكن استعداده الطيمى الذى أهله له ملكاته كان بعيداً عن ميدان القانون ، بل نعرف أنه كان مشغولاً بالرسم ، وقد تردد في مستهل حياته بين احتراف التصوير والأدب ، وأخيراً رأى في هذا الميدان الأخير منطلقاً لتعبيره ، ولكن هوايته للفن التشكيلى بقيت غالبية عليه طول حياته وبأشرف نفوذاً كبيراً على نشره الأدبى ، فأصبح فنان الكلمة ، وأصبحنا نستشف من قراءته شخصية المصور التى ظلت دائماً كامنة في أعماق نفسه .

وإذا كانت هناك متشابهة كثيرة تجمع بين ميرو ومعاصره وبلدته أثورين في كونهما من أساتذة الفن النثرى الذى يعنى عناية كبيرة بجمال الشكل وكمال الصورة ويهتم بالجزئيات الصغيرة والإيقاع البطيء - فان بين الأدبيين فروقاً واضحة : أثورين هو الكاتب المتنوع الثقافة والناقد النافذ النظرة الذى يودع كل إنتاجه مبادئه الأيدولوجية المشتركة بينه وبين جيله . أما ميرو فهو الفنان الخالص الذى لم يخرج عن ميدان الرواية أو النثر الوصفى .

وميرو مثل أثورين في عشقه للأشياء الصغيرة بتفاصيلها وجزئياتها ولا سيما في الريف والمدن الصغرى وفي بثه الحياة في هذه الأشياء ، ولكنه يزيد عليه في تمثيلها والامتزاج بها في روحية متصوفة . وهذا من الفوارق بين الأدبيين : الأول من جيل متشكك متشائم ، والثانى رجل عميق الإيمان تملأ قلبه السكينة ويرف التفاؤل المشرق على روحه .

ويلج هذا الشعور الدينى العميق على ميرو في كل إنتاجه . ومن أبرزه كتابه « شخصيات آلام المسيح Figuras de la Pasion » (١٩١٦) حيث نرى صوراً قصصية للشخصيات التى اتصت بالسيد المسيح . غير أن فلسطين التى صورها لنا في هذه اللوحات القصصية ليست الا بيئة المؤلف بأشجارها ومياهها ونخيلها وشطآن بحرها وقراها وبلدانها الصغيرة . ونحس في كل هذه المشاهد بالقدرة التصويرية التى كانت تبدو في هواية ميرو المبكرة للرسم ، ولا سيما في قوة

(٢٩) نشرت أعمال بيرث دى أيبالا الكاملة في ثلاثة مجلدات في مدريد سنة ١٩٦٤ .

انظر عنه كتاب ايوخينيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكذلك :

JNoma Urrutia: De "Troteras" a "Tigre Juan": Dos grandes temas de R. Fernz de Ayala Madrid, 1960.

الاحساس بالالوان والظلال ودرجاتها ، ثم بالتدين الساذج ، تدين اهل الريف الاسبانى الذى ينظر اليه اديبنا فى كثير من التقدير والعطف . وفى هذه الصفحات نجد ما يذكرنا بأدب الشعاعين الفرنسين المعاصرين لميرو : فرانسيس جام Francis Jammes (١٨٦٨ - ١٩٣٨) وپول كلوديل Paul Claudel (١٨٦٨ - ١٩٥٥) .

وفى سائر روايات ميرو نلمس هذا الاتجاه ، ولا سيما فى روايته « أبونا القديس دانيال Nuestro Padre San Danieł » (١٩٢١) و « الاسقف الأبرص El obispo Leproso » (١٩٢٥) حيث نرى كيف تتحول واقعية الجيل السابق فى يد ميرو الى ضرب من المثالية التى هياها لها تدينه العميق (٤٠) .



فرنانديث فلوريث :

ومن رجال هذا الجيل ايضا الكاتب والروائى الفكاهى « ونثلاو فرنانديث فلوريث Wenceslao Fernandez Florez » (١٨٨٦ - ١٩٦٤) ، وهو من جايقية الاقليم الذى اخرج لنا من قبل رواية عظيمة هى اميليا باردو بانان وشاعراً روائياً فذاً هو فائ انكلان . وكان صحفياً وقصاصاً لم ينقطع عن الكتابة طوال حياته التى امتدت قريباً من ثمانين عاماً . وكان خلال السنوات الأخيرة من الكتاب الذين تتسابق على عرض انتاجهم شاشات السينما والتلفزيون .

وقد بدأ حياته الأدبية متأثراً باونا مونووفائ انكلان ومن القصاصين الأجانب بالبرتغالى ايسا دى كبرون Eca de Queiros (١٨٤٣ - ١٩٠٠) وكان من اعلام المذهب الطبيعى فى بلاده وبالانجليزى ديكنز والروسى أندرييف . والى هذه الفترة من حياته ترجع روايته « الأعمدة السبعة Las siete columnas » (١٩٢٦) التى تنطق من مفهوم طريف ولكنه مفعم بالتشاؤم : هو أن الخطايا السبع انما هى « الأعمدة السبعة » التى يقوم عليها بناء المجتمع . وقد بدأ فى كتابات فرنانديث فلوريث منذ هذه الفترة المبكرة من حياته ميله الى الفكاهة والسخرية وان كانت تشيع فى نشره أيضاً روح غنائية شعرية كانت من نتاج بيئته الجايقية الرطبة والخضراء .

وقد لزم فرنانديث فلوريث اسبانيا خلال الحرب الأهلية ، وكان يمينى الاتجاه ، فارتبط من الناحية الايديولوجية بالفريق المنتصر ، وظهر ذلك فى كثير من رواياته وقصصه القصيرة التى اشتق موضوعاتها من الحرب أو الصراعات الحزبية التى سبقتها ، وسخر فيها سخرية لاذعة من النظام الشيوعى الذى سيطر على اسبانيا انتصار « الحركة الوطنية » . ومن انتاجه المصور لهذه الناحية « جزيرة فى البحر الأحمر Una isla en el mar rojo » (١٩٣٩) ، ثم « الرواية رقم ١٣ La novela numero 13 » (١٩٤١) . وفى الاولى لا يعنى بالبحر الأحمر ما يفهم من ظاهر التعبير ، بل هو يعنى بحر الشيوعية الذى طم حتى أغرق كل أنحاء البلاد ، وبالجزيرة فيه تلك السفارات الأجنبية التى كانت آخر ملاذ يلجأ اليه الهاربون من النظام الشيوعى ، ولهذا فان الرواية تعتبر وثيقة حية لمغامرات أولئك اللاجئين السياسيين وحياتهم القاسية فى تلك السفارات .

(٤٠) نشرت أعمال جابرييل ميرو الكاملة بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٤٧ ، ثم فى ١٩٥٣ (دار نشر أجيلار) ، وانظر عنه .
R. Vidal: Gabriel Miro, Le style et les moyeno d'expression, Bordeaux, 1964.
Salvador de Madariaga: "Azorin", Gabriel Miro, 1922.

وتمتلئ الرواية بصور مريرة للجوع والخوف والارهاب وان كانت تلمع خلالها ومضات انسانية من الرقة والأمل وتخفف من قسوة مشاهداتك الفكاهة الرقيقة التي ميزت كاتبنا في كل انتاجه . أما « الرواية رقم ١٣ » فهي كذلك تتناول حياة اسبانيا تحت الحكم النسيوعى ، ولكنها اقرب الى الدعاية السياسية المتحيزة واقل قيمة فنية من سابقتها .

وقد نشر فرنانديث فلورث بأخرة من حياته رواية اخرى تعتبر من أروع انتاجه وهى « متاعب المخبر السرى رنج Los trabajos del detective Ring » (١٩٦١) . وفيها سخرية بديعة من مقامرات هذا المخبر السرى الانجليزى فى اسبانيا الماركسية . ومجور الرواية هو أن جواداً انجليزياً من خيل السباق الاصيلة كان قد فقد خلال الفوضى التي سببتها الحرب الأهلية . وانتدبت السلطات البريطانية ذلك المخبر السرى النشيط « رنج » للبحث عن الجواد واستعادته ، اذ كان الحصان السعيد لازمة بالغة الخطر من لوازم هيبة الامبراطورية البريطانية واسم بريطانيا العظمى . ويمضى المخبر الهمام فى بحثه المضى بنشاط وهمة وتقدير للتبعية الكبرى الملقاة على عاتقه ، وفى الوقت نفسه ببرود انجليزى أصيل ، اذ هو لا يلقى بالا الى ما يدور من حوله : الرجال يقتلون فى عرض الطرقات ، والنساء تنتهك أعراضهن ، والأطفال يموتون جوعاً ، ولكن المخبر الانجليزى لا يهتم شئ من ذلك ، فهو يواصل البحث عن حصانه ويتقصى أخباره حتى تظهر فى النهاية الحقيقة الرهيبة : وهى أن الحيوان النفيس قد ذبح وأكل لحمه الجائعون فى غمرات الحرب ، بل واشترك معهم المخبر « رنج » نفسه فى التهام نصيب من لحمه (٤١) .



الجيل الطليعى :

رامون جومث دى لاسرنا :

فى مستهل القرن العشرين يظهر جيل من الادباء فى اسبانيا تواق الى التجديد ولكنه حائر لا يعرف الى أن ينتهى به طموحه الى الاثيان بشئ لم يسبق اليه . وقد كان معظم هذا الجيل من الشعراء : شعراء بدأوا طريقهم متفرعين اما عن المدرسة الحديثة التي كان رائدها روبن داريو (توفى فى ١٩١٦) أو عن الرومانسية الجديدة مثل خوان رامون خيمينث (الحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٥٦) خلال المرحلة الاولى من حياتا الشعرية .

هذا الجيل هو الذى عُرف فى تاريخ الشعر الاسباني باسم جيل الطليعة Generacion de vanguardia ، وقد كان غنياً بشعرائه ، ولكن أثره فى الفن القصصى اقتصر أو كاد على شخصية واحدة تعد أكثر شخصيات الأدب الاسباني المعاصر طرافة واثارة للاهتمام ، ونعنى به **رامون جومث دى لاسرنا** Ramon Gomez de la Serna (١٨٩١ - ١٩٦٣) . وكان من مدريد من أسرة كثر فيها المفكرون والكتاب . وكان غريب الأطوار متناقض الطباع كثيراً ما يخلد الى العزلة ، وان كان ملاحظاً دقيقاً لا يفتأ يرقب سير الحياة من حوله ، ثم لا يلبث أن يخرج من مخبئه ليختلط بالناس أو يتردد على المنتديات الأدبية أو يواجه الجماهير فى محاضرات غريبة تكون منصته فيها كرسيًا من كراسى « السيرك » الطائرة أو ظهر فيل أبيض أو ما أشبه ذلك من نوادره و «تقاليعه» الغريبة .

(٤١) نشرت أعمال فرنانديث فلورث الكاملة (ط . اجيلار) فى مدريد سنة ١٩٤٥ - ١٩٤٧ ، وانظر عنه وعن فنه القصص كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني ٥٥٤/٣ - ٥٥٦ ، وكتاب انتونيو ايجليسياس لاجونا ص ٤٨ - ٥٠ .

ورامون جومث دى لاسرنا مبتكر للون جديد فى الأدب الاسبانى اطلق عليه اسماً ابتدعه ابتداءً هو « جريجيرياس Gregueria » وهو اسم لا سبيل الى ترجمته بشكل مقبول ، وقد ترجم الى الفرنسية بلفظ Criaileries والى الايطالية بكلمة Schimazzi ، وهما ترجمتان لم يرضهما المؤلف . وهذا اللون الجديد جمل قصيرة لا يتجاوز كل منها سطوراً ولا يربط بينها موضوع ، وهى تعبير عن فكرة أو خاطرة تعن للمؤلف ، وكثير منها لا يزيد على تشبيهات أو تعابير مجازية افتن فى توليد صورها أو تلاعب فيها بالألفاظ على نحو ذكرنا بكثير من مقطوعات الشعر الأندلسى أو تلك القطع الصفيرة المترعة بالحكمة مما نراه فى لزوميات أبى العلاء المعرى ، وإن كان الكاتب المديرى لم يقصد الى هدف فلسفى أو وعظى ، وإنما كانت غايته فنية قبل كل شيء .

وكان جومث دى لاسرنا فياض القريحة ، آية فى خصوبة الخيال والقدرة على الارتجال ، وكان مشاركاً فى كثير من الفنون الأدبية فقد ألف للمسرح روايات اتجه فيها الى الرمزية ، وكتب كثيراً فى النقد وعدداً هائلاً من التراجم والسير .

ومن أشهر أعمال رامون الروائية « الراسترو El Rastro » (وهو سوق فى مدريد القديمة خاص بالعاديات والأشياء القديمة) (١٩١٨) ونجد فيها تصويراً رائعاً للأحياء الفقيرة فى مدريد ، تصويراً يجمع بين دقة الملاحظة التى تجعله قادراً على تمثيل الواقع ، ولكن بغير أن يتحلل من هذه الشاعرية والفكاهة التى ترف دائماً على نثره . ومن رواياته التى تدور كذلك فى جو مدريد « مصارع الثيران كاراتشو El torero Caracho » (١٩٢٦) ، وفيها صفحات بديعة من أجملها وصفه لحفلة من حفلات المصارعة فى حلبة مدريد الكبيرة ، وتتخلل هذه الصفحات تلك العبارات المجازية والتشبيهات الغريبة التى تشبه فن المنمنمات والتى أصبحت العلم المميز لنثره .

وكان جومث دى لاسرنا قد هاجر الى أمريكا الجنوبية ، فاستقر فى الأرجنتين ، ولكن صلت به مسقط رأسه مدريد لم تنقطع أبداً ، اذ ظل يوافى مجلات العاصمة الإسبانية وصحفها بمقالاته وقصصه وخواطره حتى وفاته فى بوينوس أيرس سنة ١٩٦٣ (٤٢) .



جيل سنة ٢٧ :

بعد ذلك الجيل الطليعى الذى ظهر فى أوائل هذا القرن والذى تعددت اتجاهاته وتنافرت وإن كان يجمع بين رجاله التوق الى التجديد ، التقت ميول الأدباء الشباب فى مذهب فنى متسق هو الذى اصطلح على تسميته بجيل ٢٧ . والسبب فى اختيار هذه السنة بالذات هو أن ظهور الحركة الجديدة كان مرتبطاً بالاحتفال الكبير الذى اقيم بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر

(٤٢) عن رامون جومث دى لاسرنا انظر اعماله الكاملة التى بدىء فى جمعها ونشرها منذ سنة ١٩٥٦ . وانظر كذلك : M. Perez Ferrero: Vida de Romon, Madrid, 1935.

الاسباني **جونجورا (٤٣) (١٦٢٧ - ١٩٢٧)** . فقد تحول هذا الاحتفال الى مظاهرة أدبية حمل لواءها الشعراء الشباب ممن ولدوا قريبا من سنة ١٩٠٠ ، ومن بين هؤلاء شخصيات سيقدّر لها في هذا الميدان سطوع وتألق على مستوى عالمي مثل فيديريكو غرسيية لوركا (١٨٩٨ - ١٩٣٦) وقد كان شعار هذا الاتجاه الجديد هو « الفن الخالص » أو « الفن الفن » ومن أجل هذا كان تقويمهم الجديد لشخصية الشاعر جونجورا الذي كان في نظرهم أصدق نموذج للفنان الذي يعيش لفنه ويبذل كل جهد لتجويده واتقانه .

وإذا كان أبرز أعلام هذا الجيل وأخلدهم أعمالاً هم الشعراء ، فإنه لم يخل أيضاً من بعض الروائيين الذين أرادوا أن يطبقوا على فنهم الروائي نظرية « الفن للفن » محاولين أن يكتبوا ما دعوه « الفن القصصي الخالص » أسوة بـ « الشعر الخالص » . على أن نصيبهم من التوفيق كان أقل من أصحابهم ، ولم يستطيعوا أن يقدموا للفن الروائي ما قدمه زملاؤهم للشعر ، وقد نسي الآن أو كاد ينسى في اسبانيا المعاصرة كثير من انتاجهم الا من تطور بفنه الى اتجاهات اخرى .

وإلى من يستحق أن يوضع على رأس هذا الجيل من الروائيين هو **بنخامين خارنيس** Benjamin Jarnés (١٨٨٨ - ١٩٤٩) الذي كان يصنع روايته كما لو كان ينحت تمثالا ، في محاولة طموح للوصول الى الكمال دون تفريط أو جزئية ، فالرواية لديه ينبغي أن تقوم على أساس فكري يستعين عليه بالثقافة المتينة والإطلاع الواسع ، دون إهمال للشكل أو الأسلوب ، إذ يبلغ في التألق فيه وفي اختيار الألفاظ له على نحو يكشف عن الجهد المضني والأناة الطويلة .

ومنهم كذلك الشاعر الروائي **أنتونيو اسبينيا** Antonio Espina (ولد سنة ١٨٩٤) الذي نجد عنده ضرباً من الرومانسية الجديدة تبدو بصفة خاصة في روايته « لويس كانديلاس Luis Candelas » (١٩٢٩) ، وهي سيرة قصصية لهذه الشخصية الطريفة نصف التاريخية نصف الاسطورية ، شخصية « اللص الشريف » الذي ألهم أخيلة أهل مدريد في القرن الماضي ، إذ كان يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء .

ومن الروائيين الذين نسي اليوم انتاجهم أو كاد على قرب عهدهم **ليديسما ميراندا** Ledesma Miranda (١٩٠١ - ١٩٦٣) من مدينة المرية في أقصى جنوب شرقى اسبانيا . وكان في شبابه واقعاً تحت نفوذ نظريات أورتيجا جاسسييت في ضرورة تجريد الفن من ارتباطه بالأشياء والأشخاص حتى يقصد الفن لذاته . غير أن انتاجه المبكر في الثلاثينيات لم يجد قبولا كبراً . ولكنه لم يلبث أن تفوق على نفسه حين بدأ يتامس لنفسه أسلوباً خاصاً يميزه ويعود الى طريق الفن الروائي الصحيح المتمثل في جالدوس وباروخا ، وذلك بعد سنة ١٩٣٩ . ومن رواياته التي لقيت نجاحاً ملحوظاً في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات « المدينة أو قصص شخصيات قديمة Almudena o historias de ciejos personajes » (١٩٤٤) و « بيت الشهرة La casa de la fama » (١٩٥١) . والاولى محاولة لرسم صورة لمدير

(٤٣) لويس دي جونجورا Luis de Gongora (١٥٦١ - ١٦٢٧) شاعر من فرطية كان من أعلام ما يعرف باسم العصر الذهبي . وقد كان يمثل مذهباً جديداً في الشعر يقوم على أساس مثنين من الثقافة وأعمال الصنعة وتجويدها الى أبعد حد حتى انه ليمثل الشاعر الذي يعيش خالصاً لفنه . على أن هذا هو الذي أدى بالأجيال الأدبية التالية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى الأمراض عن شعره حينما بدأت الأذواق الأدبية تمزق عن الفن المفرق في الصنعة والزخرفة مما اصطلح على تسميته بالـ barroquismo غير أن ادباء القرن العشرين عادوا من جديد الى « اكتشافه » والتعبد بمذهبه الشعري إذ عدوه سابقة للمبدأ المعروف بالفن للفن .

التي عرفها فى شبابه المبكر ، وهى تذكرنا بتلك المشاهد الواقعية النابضة بالحياة مما رأيناه من قبل فى روايات جالدوس ، أما الثانية فهى قصة أسيرة غنية من « المرية » يتشتت أفرادها فى دروب الحياة بعد أن ذهب المال وانفصمت عرى المحبة والترابط بينهم . ويبدو فى هاتين الروايتين مدى اهتمام ليديسما ميراندا بالصياغة وتتبعه للجزئيات ، وإيقاع نشره البطيء وتحليله النفسى العميق للشخصيات ، والحقيقة أن روايات هذا الكاتب الذى لمع اسمه بشكل خاطف كانت تستحق خيراً من المصير الذى انتهت إليه .

ومن تلاميذ رامون جومث دى لاسرنا كاتبان يعدان أيضاً من جيل ٢٧ : أولهما البلنسى **صمويل روس** Somuel Ros (١٩٠٥ - ١٩٤٥) الذى كان يعد من المبشرين بمستقبل مرموق فى عالم الرواية منذ أن أصدر مجموعة قصصه « بازار Bazar » (١٩٢٨) ، وقد بدا فى نشره المطبوع بطابع شعري واضح مدى تأثيره بأسلوب استاذ جومث دى لاسرنا ، بل كان من بين النقاد من فضله عليه . على أنه ظل خلال السنوات التالية يكتب روايات عقلية فكرية لم تصب نجاحاً بين الجماهير العريضة وإن لقيت أطراء كبيراً من جانب النقاد . وظل هذا شأنه طوال نحو خمس عشرة سنة حتى نشر فى سنة ١٩٤٤ روايته « الأحياء والأموات Los vivos y los muertos » حيث يصور لنا الحياة اليومية لمقبرة . وقد استغل الكاتب هذا الموضوع الغريب لكى يحدثنا عن زوار هذه المقبرة من الأحياء بآمالهم وأحلامهم وهواجسهم ونفاقهم . وفى الرواية سخرية من تلك المشاعر النبيلة التى تحمل الأحياء على ذكر موتاهم ولكنها لا تلبث أن تتبخر أو تبتذل حينما تصطدم بعالم المصالح والمطامع والأوهام وفى غمار رغبات التكاثر والتظاهر والتفاخر . ومن جديد عاد اسم صمويل روس بهذه الرواية الى الصف الأول من الروائيين ، ولكن الموت قضى مبكراً على هذه الملكة القصصية الكبيرة ، إذ اختضر غصنه وهو فى أوج اكتمال شبابه قبل أن يبلغ الأربعين .

وأما الكاتب الآخر فهو توماس بوراس Tomas Borrás (ولد سنة ١٨٩١ ولا يزال على قيد الحياة) وهو كذلك قصاص عبقى النزعة مولع مثل استاذة بالتلاعب بالألفاظ مستعيناً فى ذلك باقتدار عظيم على التصرف فى اللغة ، كما أنه يمتاز على كتاب جيله بتدفق جعله آية فى خصوبة الخيال وسيولة القلم ، فقد عالج كل ألوان الانتاج شعراً ومقالات ونقداً ومسرحاً على اختلاف ضروبه من مأساة وملهاة وأعمال مسرحية موسيقية وأوبريتات ورواية وقصة قصيرة . ولهذا فلم يكن غريباً أن يبلغ المطبوع من انتاجه الفزير الهائل سبعة وسبعين مجلداً ، عدا ما تنشره له المجلات والصحف اليومية من تحقیقات ومقالات سياسية . وقد كان توماس بوراس متطرفاً فى يمينيته ، فاشترك بلسانه وقلمه فى محاربة الجمهوريين اليساريين وتعرض من أجل ذلك لاضطهاد شديد ، وله روايات عديدة تنطق باتجاهه الايديولوجى كتبها حول وصول الشيوعيين الى السلطة وما ساد نظامهم فى رأيه من فساد وارهاب وخنق للحريات واغتيالات جماعية ، ثم عن الحرب الأهلية ، وما أعقبها حين تحولت اسبانيا الى ركام وخراب . وأهم هذه الروايات « الكتائب الشيوعية فى مدريد Checas de Madrid » (١٩٣٩) و « دماء الأرواح La sangre de las almas » (١٩٤٨) ، و « مدريد مخضبة بالحمرة Madrid tenido de rojo » (١٩٦٢) . غير أن من عيوب توماس بوراس - فضلاً عن تحيزه الايديولوجى والطابع السياسى الواضح لكثير من انتاجه القصصى - أن رواياته الطويلة ثقيلة الهضم لا تفرى بالقراءة ، فطاقاته الطبيعية لا تتفق وإياها ، وإنما تتجلى فحولته وقدرته فى القصة القصيرة التى يعد اليوم فى طليعة كتابها فى اسبانيا . بل أنه يصل الى القمة فى لون كاد يتفرد به هو ما يمكن أن يسمى بـ « الاقصوصة المركزة » التى يجمها فى عدة سطور قليلة ، وهو فن عسير لا يوجد اليوم من يتقنه من الكتاب بالاسبانية الا الارجنطينى **خورخى لويس بورخيس** Jorge Luis Borges .

ويشبه هذا الكاتب في نزعتة السياسية اليمينية الارستقراطية المديرى أجوستين دى فوكسا Agustin de Foxa (١٩٠٣ - ١٩٥٩) وكان دبلوماسياً قضى بحكم مهنته كثيراً من سنى حياته خارج اسبانيا . وهو يعد من احسن نائرى السنوات الأخيرة فى الأدب الاسبانى ، فهو من أقدر من ملكوا زمام اللغة وأبرعهم فى صياغة الاسلوب وأكثرهم اهتماماً باناقته وصقله وموسيقيته مشبهاً فى ذلك طريقة فائى انكلان . ولعل قمة انناجه روايته « مدريد من بلاط الملوك الى الكتائب الحمراء Madrid, de Corte a Checa » (١٩٣٨) التى تصور لنا فيها مدريد منذ آخر سنوات الملكية حتى الحرب الأهلية . وهو يهتم بابرار الحياة السياسية واتجاهها فى رايه من الاناقة والوقار واحترام المؤسسات على عهد الملكية الى ذلك الطابع من التناقض والتضارب الذى غلب على النظام الجمهورى تحت مسحة من الاشتراكية الفكرية الزائفة ، وفى القسم الثانى من الرواية يتحدث عن انحدار الجمهورية الى الابتذال والسوقية من وراء شعارات التهريج السياسى الرخيص ، وأخيراً يروى لنا فى القسم الثالث تطوح البلاد الى هوة الحرب الأهلية بكل أهوالها ومجازرها الدامية . وتسرى فى الرواية روح من السخرية تبدأ رقيقة مغلقة ، ثم لا تزال تتصاعد مواكبة تصاعد الأحداث حتى تنتهى الى مرارة موجعة عند الحديث عن وقائع الحرب . غير أن تلك السخرية نفسها هى التى أضعفت الرواية وحرمتها من قوة الشحنة المساوية التى كان يمكن أن تزيد من تأثيرها فى النفس . والرواية قبل كل شئ تمثل الموقف الايديولوجى لصاحبها ، فهو كما ذكرنا ارستقراطى ودبلوماسى مرتبط بالنظام الملكى ارتباطاً وثيقاً ، فنظرته الى الحرب الأهلية لا تخلو من كونها نظرة متحيزة من جانب واحد ، ويستشف دائماً من سياقها أنها مكتوبة بلهجة السيد المتعالى الذى يتصنع العطف الأبوى وينظر الى الشعب وآلامه من فوق .

ولا يسعنا ونحن فى هذا العرض السريع لاولئك الروائيين المنتمين الى جيل ٢٧ الا ان نشير الى كاتب آخر كان ذا شخصية متميزة قوية ، ونعنى به الباسكى لويس أنتونيو دى فيجا Luis Antonio de Vega (ولد سنة ١٨٩٨) . وكان على الرغم من مولده فى بلباو فى أقصى شمال اسبانيا مولعاً بالعالم الافريقى ، فعاش سنوات طويلة فى المغرب وعرف الشمال الافريقى معرفة وثيقة ، وأهم من ذلك أنه عرف كيف يفهم هذا العالم ويتجاوب معه تجاوباً صادقاً جعله من أكثر كتاب اسبانيا تحمساً لقضايا المغرب العربى ، واشتهر بمقالاته الملتهبة التى كان يكتبها عن قضية الجزائر قبل الاستقلال مما أثار عليه سلطات الاستعمار الفرنسى ، وزار بعد ذلك مصر وبلاد الشرق الأوسط وكتب عن مشكلاته كثيراً من المقالات المشبعة بروح المودة والتقدير الخالص للامة العربية .

وقد كان لويس أنتونيو دى فيجا الى جانب عمله الصحفى والسياسى غزير الانتاج فى ميدان الرواية والاقصوصة . وكثير من انتاجه القصصى يتخذ مسرحه فى ذلك العالم الذى احبه وهوى اليه فؤاده : عالم المغرب العربى . وكانت رواياته الاولى فى أوائل الثلاثينيات تحمل ذلك الطابع الفكرى الذى وسم كتاب جيله ، ولكنه ظل يتحلل منه شيئاً فشيئاً مقترباً من الواقعية مثل رواية « حى الشفاه المصبوغة El barrio de las bocas pintadas » (١٩٥٣) ، وان كان كذلك قد استهواه جو الأساطير والسحر والخرافات الذى استمدته من معاشته لاهل القرى الصغيرة المغربية بما يؤمنون به من خرافات واعتقاد فى كرامات أوليائهم ومعجزاتهم ، مثل رواية « أنا سرت سفينة نوح Yo robé el arca de Noe » (١٩٥٠) (٤٤) .

والحقيقة أن عدد الروائيين الذين يمكن نسبتهم الى جيل ٢٧ كثيرون لا يحصرهم العدد ، غير أنا نكرر هنا ما لاحظناه من أن هذا الجيل لم يستطع أن يقدم روائيين على المستوى السابق (جالدوس ، باروخا ، اونامونو فای انكلان) ولا على المستوى الذى سيصل اليه الفن القصصى فى الأجيال التالية . فهذه الفترة تعتبر منطفئة الى حد ما ، لا تفرها أسماء ساطعة التألق فى ذلك الميدان ، واطن أن لذلك سببين رئيسيين :

الأول هو أن التيار السائد على هذا الجيل كما ذكرنا هو الذى كان ينادى بمبدأ « الفن للفن » ، وإذا كان هذا المبدأ قد صلح للشعر ونفخ فيه روحاً جديدة فإنه لم يكن ليصلح كثيراً للفن القصصى الذى ينبغى له أن ينبع من الحياة ويصب بعد ذلك فى الحياة . ولو أن القصة فقدت منذ البدء صلتها بواقع الناس وآمالهم وأحلامهم لهوى الركن الرئيسى الذى يجب أن تقوم عليه ، ولو أنها فقدت عند المنتهى صلتها بجماهير القراء العريضة - وهم « مستهلكو » العمل الفنى القصصى - لأصبحت لونا من الترف يهدف الى امتناع أقلية من الخاصة . وكان هذا هو شأن الفن القصصى الذى عالجته أدباء جيل ٢٧ ، إذ أنتجوا لنا قصة « فكرية » أو « عقلية » أو « فنية » ، فلم تستطع أن تجد استجابة وقبولاً من الجماهير . وأدى هذا الى اعراض عن النتاج القصصى استمر وقتاً غير قليل . وقد تنبه القصاص الاسبانى ماكس آوب Max Aub أحد أعلام الفن الروائى ممن هجروا بلادهم بسبب اتجاههم السياسى الى هذه الحقيقة فربطها بالتيار الفكرى السائد خلال تلك السنوات والذى كان علمه المبرز أورتيجا جاسيت Ortega y Gasset صاحب نظرية « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (٤٥) فقال فى عبارة قد يكون فيها بعض المبالغة وإن كانت قد أصابت مفصل الحقيقة :

(٤٥) خوسيه أورتيجا جاسيت José Ortega y Gasset (١٨٨٢ - ١٩٥٥) هو أبرز مفكرى اسبانيا وفلاسفتها فى العصر الحديث . وهو الذى يمثل انفتاح الفكر الاسبانى الحديث الى عالم الثقافة الأوروبية ولا سيما بالفلسفة الألمانية التى تمثلها منذ سنوات دراسته فى ألمانيا . وليس لأورتيجا جاسيت مذهب فلسفى كامل متكامل موحد ، ولكن له عدداً هائلاً من المقالات تناول فيها كل قضايا عصره وجيله سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية . وكان فى تطلعه الى اصلاح اوضاع بلاده يسعى الى ربطها بالتطور الفكرى السائد فى أوروبا وفى ألمانيا بصفة خاصة . ولأورتيجا آراء كثيرة جذيرة بالنظر حول الفن وفلسفة الجمال . وقد أودع كثيراً من آرائه كتابه الذى نشره بعنوان « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (١٩٢٥) . وهو كتاب باشر نفوذاً كبيراً على جيله والأجيال التالية . ونظريته فيه تقوم على أن الفن ليس الا شيئاً عابراً يربط باللمحة التى يولد فيها العمل الفنى ، والفن الحقيقى فى نظره هو الذى يقصد الفن لذاته دون أن يكون للجو الانسانى المحيط به أدنى نفوذ عليه . ومن الواضح أن هذه النظرية كانت رد فعل ضد تيار الواقعية الذى كان سائداً فى أيامه ، ولم يكن أورتيجا يخفى احتقاره لما كان يدعى بالفن الواقعي ويعدّه ابتذالاً للفن وانحداراً به الى السوقية . وكان أورتيجا فى هذه النظرية حول فلسفة الفن منطقياً مع نفسه ، متسقاً مع آرائه السياسية والتاريخية ، إذ كان يرى أن الحكم الصالح ينبغى الا يكون فى أيدي الجماهير التى تنزع بطبيعتها الى الفوقالية ، بل فى يد أقلية أو « نخبة مختارة » . وهو يرى أن السبب فى تخلف اسبانيا عن سائر بلاد أوروبا هو أنها كانت تنقصها على طول تاريخها تلك « القلة المختارة » . والغريب فى فلسفة أورتيجا الجمالية أن آراءه حول « الفن المجرد » قد التقت بمبدأ « الفن للفن » الذى نادى به شعراء جيل ٢٧ متخذين قدوتهم فى ذلك الشاعر جونجورا الذى احتفلوا بذكرى وفاته فى تلك السنة ، مع أن أورتيجا عبر بهذه المناسبة عن احتقاره لذلك الشاعر مندداً بما سماه « ابتذاله الريفى » . عن أورتيجا جاسيت وفلسفته الجمالية انظر كتابه الذى اشرنا اليه ، وانظر بصفة خاصة :

J. Ferrater Mora: Ortega y Gasset, 1956.

« ان اورتيجا جاسيت هو المسئول الأول عن خلو اسبانيا من القصصيين خلال السنوات المنحصرة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٥ ، اذ أنه هو الذى أوقف تيار الواقعية في الأدب الاسباني (٤٦) .

والعامل الثاني هو هجرة كثير من الروائيين والقصصيين الشباب ممن كانوا معقد الأمل في ابامهم الى خارج اسبانيا لأسباب سياسية في الغالب ، اذ كان معظمهم من الجمهوريين أصحاب الاتجاهات اليسارية . وقد أدى اشتعال الحرب الأهلية وانتصار قوات اليمين فيها تحب قيادة الجنرال فرانكو الى أن خرجوا من بلادهم طوعاً أو كرهاً . وكثيرون من هؤلاء كانوا لا يزالون في بداية الطريق لم تنضج ملكاتهم بعد ، او كانوا قد نشروا روايات لم تلق حظاً كبير من النجاح ولم تلفت اليهم نظر النقاد بشكل كاف ، ثم تفتحت مواهبهم وآت أكلها بعد ذلك في مهاجرهم بعيداً عن اسبانيا . واكثر هؤلاء ممن ولدوا في مطلع القرن فكانت أعمارهم عند ظهور الجيل الذى هو موضوع حديثنا بين العشرين والثلاثين ، وقد انتمى بعضهم في مستهل حياته لذلك المذهب التجريدى أو مذهب « الفن للفن » ولكنهم بحكم تصاعد انتماءاتهم السياسية والاجتماعية واندماجهم في مشكلات بلادهم أخذوا يعدلون شيئاً فشيئاً عن ذلك المذهب متطورين بفنهم القصصى تطوراً ملحوظاً ، ارتفع به الى مرتبة عالية من النضج والاكتمال . ونذكر من هؤلاء بصفة خاصة **أرتورو باريا** (ولد سنة ١٨٩٧) و**ثيسر أركونادا** (ولد في سنة ١٩٠٠) و**رامون سنندر** (ولد في ١٩٠٢) و**ماكس آوب** (ولد في سنة ١٩٠٣) و**فرانسييسكو أيبالا** (ولد في ١٩٠٦) . على أننا سوف نكتفى هنا بهذه الإشارة ونرجى الحديث عنهم الى مكانه الملائم .



خوان أنتونيو ثونونيجى :

قبل أن نتحدث عن الحرب الأهلية الاسبانية- أكبر هزة عنيفة تعرضت لها اسبانيا بعد انقضاء الثلث الاول من هذا القرن - ومدى آثارها العميقة في الفن القصصى الاسباني ، نود أن نشير الى شخصية هذا الروائى الفذ الذى لم يرتبط باتجاه معين ولم ينتم الى مدرسه محددة الطابع والذى يعتبر في اسبانيا المعاصرة أعلى قممها في ميدان الفن الروائى .

ولد **خوان أنتونيو ثونونيجى** Juan Antonio Zunzunegui مع مولد القرن العشرين في سنة ١٩٠١ في بلدة بورتوجاليتى (التابعة لبلباو في اقليم الباسك) ، فهو اذن بلدي لاونا مونو وباروخا الذى يعتبره كثير من النقاد حامل لواء الرواية من بعده .

وقد كان أول ظهور ثونونيجى على مسرح الحياة الأدبية في سنة ١٩٢٦ حينما نشر مجموعة من اللوحات القصصية (ولا نقول القصص) بعنوان « مشاهد من حياة بلباو Vida y paisaje de Bilbao » ، وهو عمل ليس قصصياً بمعنى الكلمة وانما هو أشبه بذلك اللون الأدبى الذى يتحرى تصوير المناظر والمجتمع والذى كان ممهداً لظهور الأدب الواقعى . على أن هذا العمل المبكر لكاتبنا كان أشبه بارهاص لما سيكون عليه فن القصصى ، فنحن نجد فيه صوراً ونماذج بشرية كأنما هى تخطيط مبدئى لأعمال قصصية مستقبلية . وفي سنة ١٩٣٥ ينشر مجموعة قصصه القصيرة « ثلاثة في واحد أو الشرف الرفيع Tres en uno o la dichosa honra » التى تلفت النظر اليه بقوة ، ونراه هنا من جديد يعالج موضوعات مستمدة من بيئة بلده بلباو مع اهتمام

(٤٦) نقل هذا النص انتونيو ايجليسياس لاجونا في كتابه المشار اليه من قبل ص ٣٣٤ .

خاص بالنماذج البشرية ذات الأطوار الغريبة أومعالم الشذوذ الواضح الذى يكاد يمس حدود الجنون . وربما استطعنا أن نتلمس فى بعض هذه الأقايصص تأثر المؤلف بأونامونو ورامون جومث دى لاسرنا ولا سيما فى لغته التى تحفل بالاستعارات والصور المفاجئة غير المألوفة ، كما يمكن أن نربط بعض شخصيات قصصه بمثيلات لها فى قصص بيرانديللو التى تضيع فيها الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، وكذلك بقصص الروائى والناقد الإيطالى أيضاً « بونتمبيللى » (٤٧) .

على أن ثونثونيجى يقدم بعد ذلك فى سنة ١٩٤٠ على معالجة الرواية الطويلة بعد هاتين المحاولتين المتواضعتين ، فينشر رواية « El Chiplichandle » (وهذا اللفظ هو التحريف الذى يجرى على السنة عوام أهل بلباو لللفظ الانجليزى Ship-Chandler أى السفينة التى تزود البواخر بالمؤن) ، ولعلها من أجود انتاج هذا المؤلف . وفيها يعود بنا الى التقليد الروائى القديم الذى كان قد اضمحل وشحبت ألوانه منذ أيام جالدوس وباروخا . بل نجد فيها عودة الى تقليد قصصى اسباني اقدم من هذا بكثير : هو « الرواية البيكارسكية » التى كانت من أول مظاهر النهضة القصصية فى القرن السادس عشر . فبطل هذه الرواية محتال يستعين على كسب رزقه باصطناع كل حيلة ممكنة فى بيئة ميناء بلباو المائج بالواخر وسفن الصيد وبين رجال الأعمال والمتعهدين والنشالين واللصوص وأصحاب الحانات . وهو فى أثناء ذلك يرسم لنا صوراً اخاذة لمناظر المدينة وبحرها وأرصفتها ، صوراً تشيع فيها سخرية رقيقة . والمؤلف يمضى فى قصص مقامرات هذا البطل فى مختلف اوساط المدينة البحرية حتى يوصله فى النهاية الى أن يصبح حاكماً .

ويكاد ابرز انتاج ثونثونيجى الروائى ينحصر فى سلسلتين كبيرتين : الاولى تضم الروايات التى صور بها لنا الحياة فى بلدة بلباو والتى يكملها بعد الرواية التى اشرنا اليها : « قصص وأسما من خليجنا Cuentos y patranas de mi ria » و « سفينة الموت El barco de la muerte » (١٩٤٥) و « القرحة La ulcera » (١٩٤٨) و « الافلاس La quiebra » (١٩٤٧) ، والثانية هى التى تدور أحداثها فى مدريد ، ومن أول حلقاتها « فيران السفينة Las ratas de barco » (١٩٥٠) ، حيث يصور لنا مدريد أثناء الحرب الأهلية ، ثم « الحياة كما هى La vida como es » (١٩٤٥) ، وتكملتها « الحياة تستمر La vida sigue » (١٩٦٠) . وفى هذه السلسلة وصف لنا قاع مدينة مدريد وأحياءها الفقيرة ونشاليتها ومجرميها فى واقعية عارية ، هذا الى عدد آخر من الروايات التى قدم لنا فيها قطاعات مختلفة من مجتمع العاصمة .

ونلاحظ فى كل هذا الانتاج أن البناء الروائى عند ثونثونيجى متكامل متين يخضع للمفهوم التقليدى للرواية ، وإذا كانت مقدرة فى الكتابة القصصية تعلو على مستوى الشك فان أسلوبه هو الذى يترك مجالاً فسيحاً للمؤاخدة ، وانما يرجع ذلك الى ما كان يبذله من جهد فى التفرد بأسلوب خاص به ، فهو ليس من طراز الكتاب العفويين الذين يكتبون بلفة الحديث اليومية . والواقع أن الاسراف فى استخدام لغة الشارع - مهما قيل فى تبريره من التزام الواقعية - أمر لا بد أن ينتهى بأسلوب الكتابة الى الابتذال السوقي ، فالرواية أولاً وقبل كل شئ أدب ،

(٤٧) ماسيمو بونتمبيللى Massimo Bontempelli (١٨٧٢ - ١٩٦٠) من أشهر النقاد والقصاصين الإيطاليين المعاصرين . ويعتبر رائد مذهب جديد فى الفن القصصى كان رد فعل ضد الواقعية الطبيعية من جهة وضد حركة « الطليعيين » التى ظهرت فى اعقاب الحرب العالمية الاولى من جهة اخرى . أما هذا المذهب الجديد فيمكن أن ندعوه ضرباً من « الواقعية السحرية » أراد بها أن يكشف عالم ما تحت الحقيقة فى الحقيقة نفسها .

ولا بد أن يُستخدم فيها أسلوب أدبي يعلو على لغة الكلام العادية. كان هذا هو مفهوم ثونونيجي من أسلوب الكتابة ، ولكنه كان أدبياً ينتمى الى اقليم لم يعرف أبداً بحبه للبلاغة المتكلفة ، ولهذا فقد كان عليه في طموحه الى اصطناع أسلوب مميز أن ينتهج طريقاً آخر : هو التدقيق والافراط في الوصف ، واستخدام كثير من المصطلحات الفنية المتعارف عليها بين المهنة أو تلك حسب الموضوع الذي يتناوله في قصصه ، فهو اذا تحدث عن عمال الأرصفة أو بحارة السفن أو الصيادين أو البنائين أو مصارعى الثيران أو النشالين استبلغ في الحديث عن أعمالهم بلفتهم ومستخدماً كلماتهم على نحو يجعل من العسير على غير العارف بعملهم فهم ما يقولون . وهذا هو ما جعل روايات ثونونيجي تكاد تكون مستعصية على الترجمة . وبالفعل نجد أن المترجم من انتاجه أقل مما ترجم لقصاصين أقل منه مكانة . بل انه في كثير من الأحيان يرى نفسه مضطراً الى أن يشفع الكلمة الغريبة بشرح يقربها للقارئ ، وهو شيء لا يستساغ في الاسلوب القصصى ، كما أن غرامه بالتدقيق والتفصيل يحمله دائماً على تطويل رواياته الى حد يجاوز صبر القارئ أحياناً ، وكأنه كان يفرض على نفسه أن يكون الحد الأدنى لكل رواية من رواياته ستمائة صفحة . ولعل هذا هو الذى حرم انتاج ثونونيجي من لون كانت مقدرته وطاقته الإبداعية كفيلاً بأن توصله فيه الى القمة : ونعنى به ميدان القصة القصيرة ، فمن المؤسف أن انتاجه فيها قليل ، ولكن هذا القليل على أعلى مستوى من الجودة . على أن ثونونيجي بدأ يتخلص من عيب التطويل ولا سيما في رواياته التى كتبها بعد سنة ١٩٥٠ ، إذ نراه يعمل فيها على تشذيب عباراته وتركيزها كاسباً بذلك لعمله القصصى حبكة أمتن وترابطاً أشد .

خوان انتونيو ثونونيجي على علاقته وبكل مزاياه وعيوبه من أعظم القصصيين في عالم الآداب الاسبانية المعاصر . وقد غلا فيه بعض المعجبين به فضله على جالدوس وباروخا ، وإذا كان في هذا الحكم بعض المبالغة فانه لا شك في طاقته الخلاقة وفي أنه يستحق المكان البارز الذى يحتله اليوم في عالم الأدب الاسبانى . وقد أتى الاعتراف الرسمى به في سنة ١٩٦٢ حينما منح جائزة الدولة في الأدب . ومن المفارقات الطريفة أن الرواية التى نال بها هذا التقدير كانت بعنوان « الجائزة El premio » ، وفيها سخر أبلغ سخرية من الأوساط الأدبية في اسبانيا ومن الأجهزة التى تقوم بمنح الجوائز الأدبية (٤٨) .



الحرب الأهلية الاسبانية

وأثرها في الفن القصصى :

قبل أن نتحدث عن مدى انعكاس الحرب الأهلية الاسبانية على الفن القصصى وأثرها في تطوره ، علينا أن نلاحظ أن الحروب الأهلية ليست جديدة في تاريخ الشعب الاسبانى ، بل ان الحرب الطويلة التى شغلت كل تاريخ اسبانيا في العصور الوسطى بين الاسلام والمسيحية انما كانت الى حد ما ضرباً من الحروب الأهلية ، فقد كان كل من الجانبين يعتقد أنهم أهل البلد الحقيقيون وأن الآخر هو الدخيل ، وكان الصراع بينهما صراعاً بين مفهومين مختلفين للحياة . وكذلك كانت الحرب الأهلية الاسبانية الأخيرة صداماً بين مفهومين متفايرين ما زال يتصاعد حتى انتهى الى هذا القتال الدموى المرير الذى فرق أحياناً بين أفراد الاسرة الواحدة .

(٤٨) حول خوان انتونيو ثونونيجي انظر بالبوينيا برات ٧٦٦ - ٧٧١ ، والفصل المخصص له في كتاب ابوخينيو دى نودا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكتاب انتونيو ايجليسياس ص ١١٢ - ١٢١ .

وكانت احوال اسبانيا بعد هزيمتها وتصفية امبراطوريتها فى سنة ١٨٩٨ على درجة بالفة السوء ، ولكنها على الرغم من ذلك ردت الى الساسة الاسبان وعيهم فأقنعتهم بضرورة انتهاز سياسة ديمقراطية متحررة . غير أن اسبانيا لم تكن على اهبة التحول الفكرى ، ولم تكن الحياة الديمقراطية قد رسخت جذورها فيها ، فضلاً عن أن المحافظين التقليديين ، كانوا لا يزالون قوة لها ثقلها ووزنها ، وكانوا لا يرون أو لا يريدون أن يروا أن السبب فى تدهور اسبانيا وتخلفها إنما كان خضوعها خلال قرون لحكم مطلق تسانده الكنيسة الكاثوليكية ، بل كانوا على العكس يعزرون ذلك الى ما بدأ يتسرب الى بلادهم من أفكار متحررة « ثورية » اتهم من جيرانهم الاوروبيين . ولم تفلح الحكومات المتحررة بعض الشيء التى اعقبت كارثة ٩٨ واستمرت خلال السنوات الاولى من القرن العشرين فى التوفيق بين الطائفتين المتنافرتين : المحافظين والاحرار ، بل كان الحوار بينهما لا يلبث أن ينتهى الى مظاهرات غوغائية واضطرابات دامية وقتال فى الشوارع . واخيراً رأت الملكية أن تضع حداً لذلك ، فأسندت الحكم الى شخصية قوية تحكم البلاد بيد من حديد . وهكذا تمر على اسبانيا مرحلة السنوات السبع المعروفة باسم « دكتاتورية الجنرال بريمو دى ريبيرا Primo de Rivera » (١٩٢٢ - ١٩٢٩) ، وإذا كانت الدكتاتورية قد استطاعت أن تعيد النظام وتقوم ببعض الاصلاحات فى البلاد فان الشعب قد ضاق فى النهاية بذلك الحكم المطلق وبحجره على الحريات . واخيراً استجاب الملك الفونسو الثالث عشر لرغبات الجماهير ، فعزل الجنرال بريمو دى ريبيرا ، ووصل الاحرار الى الحكم واحرزت الأفكار الجمهورية انتشاراً واسعاً بين الشعب مما انتهى الى سقوط الملكية واعلان الجمهورية فى السنة التالية على نحو سلمى هادىء ، وبدأ أن اسبانيا مقبلة على السير فى طريق الديمقراطية الحقة ، غير أن المحافظين الرجعيين كانوا يتربصون بالنظام الجديد الدوائر ، وقدم لهم الجمهوريون من جانبهم ذريعة للتمرد والثورة بتراخيهم فى الحكم واغضائهم عن الاغتيالات والاضطهادات التى تعرض لها معارضوهم . واستمرت هذه الفوضى حتى أعلن الجنرال فرانكو ثورته فى سنة ١٩٣٦ واجتاز مضيق جبل طارق (اذ كان قائداً للقوات الاسبانية فى شمال المغرب) معلناً الحرب على الجمهورية . وهكذا انقسمت اسبانيا الى معسكرين : معسكر المحافظين الكاثوليكين الملكيين (بغير ملك) ومعسكر الجمهوريين الذى كان اتجاهه اليسارى يتزايد بتصاعد الأحداث حتى تحول الى شيوعية حمراء . ووجدت الدول الأجنبية فى هذا التمزق فرصة سانحة للتدخل ، فأقبلت روسيا السوفيتية ودول اوروبا الغربية « الديمقراطية » مثل انجلترا وفرنسا تمد الجمهوريين ، بينما أعانت فرانكو وأمدته دولتا المحور : ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية . ثم انتهت هذه الحرب القاسية الى ما نعرف : الى انتصار فرانكو وتولية رئاسة الدولة الاسبانية منذ سنة ١٩٣٦ حتى اليوم .

وقد كانت الحروب دائماً - والحروب الأهلية بصفة خاصة مجالاً رحباً خصيباً لتفتح المواهب القصصية . كان هذا هو شأن الثورة الشيوعية والحروب الأهلية التى دارت فى ظلها ، فقد انتجت لنا أدباً قصصياً كثيراً يكفى أن نشير من أعلامه الى **بوريس باسترنالك** (١٨٩٠ - ١٩٦٠) و **ميخائيل شولوخوف** (ولد فى ١٩٠٥) ، وكلاهما حصل على جائزة نوبل : الأول فى ١٩٥٨ والثانى فى ١٩٦٤ . وكذلك الأمر فى الثورة المكسيكية التى أخرجت لنا نقرأ من أعظم الروائيين مثل **ماريانو أنويلا** و **مارتين لوييس فزمان** . ولهذا فقد كان من الطبيعى أن يترتب على الحرب الأهلية الاسبانية فيض من الأدب القصصى ، بل أن ذكريات هذه الحرب ما زالت حتى اليوم توحى بمزيد من الأعمال القصصية الرائعة .

لقد اوجت الحرب الأهلية الإسبانية بكثير من الأعمال الروائية للأجانب الذين اشتركوا فيها أو شهدوها من قريب أو بعيد ، ونذكر منهم **ايرنست هيمنجواي ، وجون دوس باسوس ، واندريه مالرو ، وجان بول سارتر ، وإلياس إيهرنبورج** على سبيل المثال لا الحصر . أما الكتاب فقد احصى منهم الناقد **إيجلسياس لاجونا** - وهو يعترف بأنه لم يستقص كل الأسماء - مائة وستة وثلاثين كاتباً من بينهم خمسة وأربعون من كتاب المهجر . والذين اقتصرنا في كتاباتهم على وصف أحداث الحرب فقط بلغ عددهم أربعة وسبعين كاتباً من بينهم ستة وخمسون من الذين ظلوا في اسبانيا وثمانية عشر مهجراً (٤٩) .

ومن الواضح أننا لا نستطيع في هذه الدراسة الامام حتى ولو بشكل موجز بهذا العدد الضخم من الأعمال القصصية ، ولهذا فاننا سوف نكتفي ببيان بعض الخطوط العامة لاتجاهات هذه الأعمال والتنويه ببعض الكتاب الممثلين لها .

واذا كانت الحرب الأهلية كما ذكرنا صراعاً بين مفهومين ايدولوجيين متنافرين فان الفن الناتج عنهما كان لا بد له كذلك أن ينقسم الى وجهتين كل منهما تنظر الى الحرب من زاويتها : بين الكتاب الذين بقوا في اسبانيا بعد الحرب اذ كانوا من الفريق المنتصر أو على الأقل المحايد ، والكتاب الذين تركوا اسبانيا طوعاً أو فراراً بحكم انتمائهم الى الفريق الخاسر ، وقد استقر هؤلاء في مهاجرهم الاوربية (فرنسا، الاتحاد السوفيتي، انجلترا) أو الأمريكية (الولايات المتحدة أو مختلف جمهوريات أمريكا اللاتينية) .

وطبعاً أن تفصل بين الفريقين هوة سحيقة زادها مع الأيام جهل كل منهما بالآخر ، ولكن السنوات الأخيرة شهدت تقارباً بينهما ، فقد سمح نظام الحكم القائم في اسبانيا بعودة بعض المهاجرين الى البلاد ، وتراخت قبضة الرقابة ، فصرحت باعادة طبع الأعمال الأدبية التي كتبها المهاجرون في اسبانيا نفسها ، واخذت جذوة الحقد المتبادل في الخبو وان لم تخدم تماماً حتى اليوم .

ولو قارنا بين الأعمال القصصية للفريقين ، فاننا نلاحظ أن كتابات المهاجرين أكثر اهتماماً بتعمق المشكلات الاجتماعية التي تولد عنها الانفجار ، ولكن المראה أشيع فيها ، وهي أكثر تحيزاً واصطفاً بالصبغة الحزبية مما جعل انتاجهم الأدبي مشحوناً بالعنف والعصبية ، كذلك نلاحظ أن معظم كتاب المهجر كانوا يتسمون بذاتية حملتهم على أن يجعلوا انفسهم دائماً محاور ندور حولها كتاباتهم ، ومودعين اياها ما يشبه أن يكون دفاعاً عن تصرفاتهم الشخصية أو تقديماً لحساب عن أعمالهم . والواقع أن أولئك المهاجرين كانوا يحتاجون الى وقت طويل حتى يعودوا الى التكيف بظروف الحياة الجديدة في مهاجرهم ، وحتى تأخذ جراحات انفسهم في الاندمال . ولقد امضى بعضهم نحو ثلاثين سنة في الخارج يجترون آلامهم ويفتدون بذكرياتهم الماضية دون أن يلقوا بالا الى ما أصاب اسبانيا من تطور خلال السنوات الماضية حتى كأن ساعة التاريخ قد وقفت بهم عند سنة ١٩٣٩ .

أما فريق الكتاب الذين ظلوا في اسبانيا فانهم كانوا بوجه عام أكثر اعتدالاً في نظرهم وحكمهم على الحرب وان كانت حزبيتهم أيضاً واضحة في انتاجهم الذي أعقب نهاية الحرب بشكل

(٤٩) انظر كتاب **إيجلسياس لاجونا** المشار اليه فيما سبق ص ٦٩ .

مباشر ، ولكنهم اخذوا شيئاً فشيئاً فى تقدير وجهة نظر خصومهم الجمهوريين وتصحيح افكارهم عن مثلهم وآرائهم والنظر الى تلك الحرب نظرية متكاملة تحاول تلمس الحقيقة بعيداً عن الحزبيات المتطرفة . غير انه من العسير أن نطالب اولئك الذين خاضوا الحرب واكتووا بنارها مقاتلين سواء من هذا الجانب أو ذاك أن يكونوا مجردين تماماً من العصبية والهوى . ولهذا فقد كان الحكم العادل هو ما ينتظر من ذلك الجيل الذى لم يحارب ولكن صور الحرب وأهوالها قد انطبعت فى أحيائه ، أعنى هؤلاء الذين كانوا فى سن الطفولة عند نشوب الحرب ولم يعد يعينهم الآن من أمرها من هو الظافر ومن هو المنهزم وانما يدكرون فقط بشاعة تلك الحرب التى مزقت أوصال وطنهم وأنزلت أهوالها بالشعب جميعاً دون تفرق بين زرقه وحمرة . هذا الجيل الأخير هو الذى استطاع أن يقدم لنا فى انتاجه الأدبى عن الحرب الأهلية أعمالاً أكثر انجاساً الى الانصاف ، وأعمق نبضاً بالإنسانية التى تسمو على الشيع والأحزاب ، وأرق شعوراً أزاء البلوى تصيب الصديق والعدو على حد سواء

ولهذا فانه يمكن تصنيف الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية فى نتاجهم القصصى فى ثلاث مجموعات :

الاولى : طائفة القصاصين الذين كانوا رجالاً ناضجين وكتاباً على حظ من الشهرة فى وقت نشوب الحرب ، وهم الذين ولدوا قبل سنة ١٩٠٠ وبعدها الى نحو سنة ١٩١٠ .

والثانية : الذين كانوا شباباً عند قيام الحرب فاشتركوا فيها منخرطين فى صفوف هذا الفريق أو ذاك ، وهم الذين ولدوا فيما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ .

والثالثة : الذين ادركوا الحرب ولكنهم كانوا أيامها أطفالاً فلم يسهموا فى أحداثها ولكنهم ذاقوا ويلاتها من جوع وحرمان أو فقد لأبائهم وأفراد من أسرهم .

أما الطائفة الاولى فينتسب اليها كثير ممن سبق لنا الحديث عنهم فى أثناء الكلام عن الفن القصصى الاسباني قبل الحرب الأهلية ، والذين ينتمى أيضاً بعض كتاب المهجر ممن كانوا قد أيدوا الجمهورية وقاتلوا فى سبيلها ثم اضطروا الى الهجرة بعد فشل قضيتهم .

وأما الطائفة الثانية فتضم الروائيين والقصصيين الذين حملوا لواء هذا الفن بعد الجيل السابق فى اسبانيا حتى اليوم ، اذ تتراوح أعمارهم اليوم بين الستين والخمسين ، وتليهم الطائفة الثالثة ممن بدأت أقدامهم تتوطد فى ميدان الكتابة القصصية فى الخمسينيات . واذا كان المنتمون الى الطائفة الثانية لهم الفضل الأكبر فى تجديد الفن القصصى فى اسبانيا وفى معالجة موضوع الحرب الأهلية معالجة أقرب الى الموضوعية وأبعد عن التحزب فان الجيل الأخير لم يعد يلقى بثقل اهتمامه على أحداث الحرب نفسها وانما على مشكلات ما بعد الحرب فضلاً عن أن أفقه قد اتسع فلم يعد مرتبطاً بتلك المشكلات وحدها ، وهذا أمر طبيعى اذا قدرنا أن الفراغ الزمنى بين أفراد هذا الجيل والحرب أدخل فى الاتساع بصورة مطردة .

الحرب الأهلية فى أدب كتاب المهجر :

يستحق كتاب المهجر الجمهوريون منا وقفة قصيرة ، وهم كتاب اختلفت حولهم الآراء اختلافاً جذرياً بحسب الأهواء السياسية . أما فى اسبانيا فقد ظل أدبهم محظوراً يعد من المنوعات ، وأدى هذا الى جهل أوساط الشباب المثقف بانتاجهم واستخفاف الأدباء الكبار المرتبطين بنظام الحكم

بهم . على أن السنوات العشر الأخيرة قد شهدت بعض « الانفتاح المتحرر » فلم تعد السلطات الإسبانية متمسكة بسياسة التشدد ازاءهم ، فقد سمحت بدخول الكثير من كتبهم المطبوعة في الخارج ، بل انها سمحت أيضاً باعادة طبع بعضها في داخل البلاد ، وأخذ جمهور القراء يتعود على القراءة لهؤلاء الادباء والاعتراف بما في كتاباتهم من قيم . أما في خارج اسبانيا فقد بالغ النقاد الكارهون لحكم فرانكو في تقدير قيمة هؤلاء الادباء ، واشتط بعضهم فاعتبروهم الممثلين الوحيدين للأدب الإسباني المعاصر ولم يقيموا وزناً لمن يكتبون اليوم في اسبانيا . والذي يقتضيه الانصاف هو ألا نغفل مثل هذا الفاو لا في الرفع من شأنهم ولا في الانتقاص من قدرهم . فالعدل دائماً في مكان وسط بين الإفراط والتفريط .

ولعل اكبر شخصيات كتاب المهجر هورامون سنذر Ramon Sender الذي ولد في احدى قرى « وشقة » في سنة ١٩٠٢ . وكان اسمه قد لمع في الأوساط الأدبية قبل الحرب برواية « امام Imam » المستوحاة من الحرب التي دارت بين الجيوش الإسبانية والثائر المغربي عبد الكريم الخطابي . وأما في المهجر فقد ألف روايات ومجموعات من القصص القصيرة حول الحرب الأهلية ، فضلاً عن مقالات وكتب سياسية الطابع ، والواقع أننا لا نستطيع أن نولى حديثه عن أحداث الحرب ثقة كاملة ، لا لتحيزه الحزبي فحسب ، بل لأنه لم يحمل السلاح في المعارك ، اذ كان - شأنه شأن القصاص الأمريكي هيمنجواي - يرى المعارك من بعيد . ومع ذلك فان له روايات رائعة صور فيها المآسى المترتبة على الحرب وما كان يؤدي اليه ذلك الصراع بين الاخوة من اطلاق الفرائز الكامنة وتحويل المقاتلين من كلا الطرفين الى طفمة من الوحوش . ومن هذه الروايات « صلاة على روح فلاح إسباني Requiem por un campesino español » و « الملك والملكة El rey y la reina » (١٩٤٩) وفيها يصور حياة مدريد في ظل الحكم اليساري قبل اندلاع الحرب ، و « الجلال اللطيف El verdugo afable » . وقد عرف سنذر في كتاباته - على الرغم من انتماؤه السياسي والايديولوجي - كيف يختار دائماً لقصصه مواقف ثورية أو قتالية تسمو بانسانيتها على النزعات الحزبية أو الإقليمية الضيقة ، بحيث يتجاوز معها القاريء مهما اختلفت وجهة نظره عن تلك التي يدافع عنها الكاتب . وهذا هو ما جعل لأدبه قيمة تجاوز حدوده القومية وترفعه الى مستوى عالمي .

والكاتب الثاني الذي يعد في طبقة سنذر هو ماكس آوب Max Aub (ولد سنة ١٩٠٣) وكان قد عرف في اسبانيا في اواخر العشرينيات كاتباً مسرحياً من كتاب الطليعة الشباب ، ثم الجأه وقوفه في صف الجمهوريين الى الهجرة ، فعاش فترات من حياته في روسيا والولايات المتحدة والارجنتين والمكسيك . وهو لا يزال في منفاه مضرباً عن العودة الى وطنه حتى بعد ان رفع الحظر عنه . وقد أرخ للحرب الأهلية تاريخاً روائياً غير كامل في سلسلة تبدأ بروايته « الحقل المفتوح Campo abierto » و « الحقل المفلق Campo cerrado » (١٩٤٨ - ١٩٥٠) ، وفيهما يؤرخ لأحداث الحرب منذ نشوبها في يولييه حتى نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ثم نشر بعد ذلك « الحقل الدامي Campo de sangre » عن أحداث الفترة الواقعة بين ديسمبر ١٩٣٧ ومارس ١٩٣٨ ، وأخيراً نشر في المكسيك سنة ١٩٦٨ رواية أخرى تصور جزءاً آخر من تاريخ الحرب بعنوان « حقل اللوز Campo de almendros » و ماكس آوب مثل سنذر في محاولته الاقتراب من الموضوعية والاجتهاد في ألا يدع نزعه الحزبية تخرج به عن ميدان الفن الروائي الى ادب الدعاية السياسية ، اذ هو يندد بالقسوة الوحشية من هذا الجانب أو ذاك على حد سواء . وفي روايته « الحقل الدامي » تأخذ بآلبابنا الشخصية التي خلقها خيال المؤلف : شخصية الفنان الذي

ينتهى به التقزز من مناظر الدماء والجيف الى اعتزاله كلا الفريقين والمضي الى الغاية ليقضى فيها بقية حياته ، اذ رآها أرحم وأرفق من ذلك المجتمع المسعور الذى كان يعيش فيه .

ونجد كذلك تصويراً رائعاً للحرب من وجهة نظر الجمهوريين أيضاً فى الثلاثية التى نشرها **أرتورو باريّا** Arturo Barea (ولد سنة ١٨٩٨) بالانجليزية أولاً تحت عنوان « قصة ثائر The Forging of a Rebel » (ونشرت فى الولايات المتحدة قبل أن تترجم الى الاسبانية) ، ولو أن اللون الحزبى المتحيز غالب على تصويره .

ومن هؤلاء المهاجرين **فرانسيسكو ايالا** (ولد سنة ١٩٠٦) ، وقد هاجر الى الولايات المتحدة وعمل فى جامعاتها ، وغلا فيه تلاميذه الأمريكيون فاعتبروه « الروائى الاسبانى الاول » ، وهو حكم فيه اسراف شديد وان كان من الحق أن بعض رواياته تعد فى قمة الانتاج القصصى المعاصر ، مثل رواية « ميتة كلاب Muerte de perros » (١٩٥٨) وقد أعيد طبعها فى اسبانيا سنة ١٩٦٩ ، وهى رواية طريفة تصور الكاتب أحداثها فى أحد بلاد أمريكا اللاتينية ، وفيها يقص علينا قصة ضابط عسكري شاب يتزعم الثورة على حكم رجعى فاسد ، ولكن الامر ينتهى به الى أن يقيم على أنقراض الطفيان الذى ثار عليه طفياناً جديداً يكون هو محوره ومركزه .

وفى كل هؤلاء نجد درجات متفاوتة من التحيز قد تبعدهم عن الموضوعية والحياد وان كانت لا تنال من قيمة أعمالهم الادبية . ولكن الطابع المذهبى الصارخ هو الذى يميز آخرين مثل **ثيسر اركونادا** César Arconada (١٩٠٠ - ١٩٦٤) . وكان كاتباً شيوعياً خالصاً لم ينظر الى الحرب الا من زاويته الايديولوجية . ولعل اركونادا هو أول من عالج مشكلات العمال وصراعهم مع اصحاب رؤوس الاموال معالجة قصصية منذ وقت مبكر ، اذ نشر فى سنة ١٩٣٠ رواية « التربيننة La turbina » ومنحته الحكومة اليسارية فى سنة ١٩٣٨ جائزة الدولة فى الادب عن روايته « نهر التاجه Rio Tajo » وقد كان شجاعاً فى الدفاع عن آرائه ومبادئه الشيوعية لم يتخل عنها حتى وفاته . وهذا هو ما حمل السلطات الروسية على نشر « أعماله الكاملة » فى موسكو سنة ١٩٦٧ (٥٠) .

الحرب الاهلية فى ادب الكتاب الوطنيين :

اما الكتاب الذين ظلوا فى اسبانيا وكتبوا وهم على ارض بلادهم فقد تعرضنا لمن أدرك الحرب منهم وهو فى ابان نضجه واكتمال من عمره ، ممن دعوناهم الجيل الأول . ولهذا فسوف نتحدث هنا عن ابرز شخصيات الجيل الثانى منهم وانتاجهم الروائى حول الحرب الاهلية بوجه خاص .

آنخل دى ليرا :

ويعد من أول كتاب هذا الجيل **آنخل ماريادى ليرا** Angel María de Lera (ولد فى ١٩١٢) ، وهو اديب بدأ نشاطه فى ميدان الكتابة بعد أن تجاوز سن الشباب ، اذ أن أولى رواياته ترجع الى سنة ١٩٥٧ ، وقد اتبع ذلك برواية لقيت نجاحاً شعبياً كبيراً هى « نفير الخوف Los clarines del miedo » وهى تدور حول أولئك الشباب الصغار الذين سعوا الى احتراف مصارعة الثيران وحياتهم البائسة المتشردة بحثاً عن الشهرة والمجد والمال

(٥٠) انظر بصفة عامة عن كتاب المهجر وكتاباتهم القصصية حول الحرب الاهلية كتاب **إيجلسياس لاجونا** ص ٨٢ - ٩٢ .

وبعد انتاج متفاوت الحظ من النجاح يصدر ليرا روايته « الرايات الأخيرة Las ultimas banderas » (١٩٦٨) التى ضربت رقماً قياسياً فى النجاح ، اذ بلغ ما بيع منها خلال عدة اشهر اكثر من مائة ألف نسخة ، وفى هذا دليل على أن الحرب الأهلية لا تزال موضوعاً يهم القراء فى اسبانيا وأن ذكرياتها لم تعد نسياً منسياً كما زعم بعض النقاد . وفى هذه الرواية يصور لنا المؤلف مدريد تحت حكم الجمهوريين فى أواخر أيام الحرب ، وقد ضربت قوات الوطنيين عليها الحصار فى شهر مارس سنة ١٩٣٩ ، ويرسم لنا الكاتب فى واقعية صارخة حياة قطاعات من سكان العاصمة : نفر من الشيوعيين المصممين على مقاومة انتحارية فى استبسال مثالى، وطوائف من الشعب الذى أضر به الحصار والجوع والخوف، وكذلك جو الفساد الخلقى الناجم عن الحرب من سوق سوداء ومتاجرة بالأغذية والأعراض والمبادئ السياسية الى غير ذلك مما يجعل من هذه الرواية وثيقة بشعة يسجل فيها حساب تلك الحرب على نحو يهز النفس هزاً قوياً . صحيح ان هذه الوثيقة ربما لم تكن صادقة تماماً من الناحية التاريخية ، فالمؤلف لا يخلو من الإيحاء خلال سطورها ببعض التحيز الحزبى ، ولكنها من الناحية الأدبية تحفة رائعة حقاً .

خوسيه ماريّا خيرونيا :

ولعل من أكثر محاولات تسجيل تاريخ الحرب الأهلية طموحاً هى محاولة خوسيه ماريّا خيرونيا Jose Maria Giranella فى ثلاثيته التى سوف نتحدث عنها ببعض التفصيل . وخيرونيا من الشخصيات التى أثارت كثيراً من الجدل ، وهو بغير شك ليس كاتباً رديئاً نفخته الدعاية التجارية كما قال عنه بعض النقاد ، ولكنه ليس من الامتياز بحيث يوضع فى الصف الأول من الروائيين . وقد ولد فى مدينة خيرونيا (بقرب برشلونة سنة ١٩١٧) وتقلب فى مهن كثيرة متنوعة بعيدة عن ميدان الأدب ، ولما نشبت الحرب الأهلية وكان يناهز العشرين من عمره تطوع فى صفوف القوات الوطنية (قوات الجنرال فرانكو)، فلما انتهت الحرب قرر أن يجرب حظّه فى ميدان الأدب ، فنشر ديوانى شعر كان لهما حظ قليل من النجاح وفى سنة ١٩٤٦ كتب أولى رواياته « رجل Un hombre » التى نال عليها « جائزة نادال للقصة » . ويحكى لنا خيرونيا فى اعترافاته خبر هذه الرواية التى أتمها فى سبعة أسابيع ، فيقول أنه كان لديه مجلد من دائرة المعارف يتضمن مادة « أيرلندا » ورأى الكاتب أن هذا الجزء يقدم اليه معلومات وافية عن طبيعة هذه البلاد وحياة أهلها ، فعكف عليه يستصفى مادته ويودع روايته تلك التى تصورها فى جو أيرلندى . ولنا أن نتخيل بعد ذلك ما فى هذه الرواية من سطحية وزيف فى تصوير ذلك البلد الذى لم يعرفه المؤلف ولم يحتك بأهله الا عن طريق دائرة المعارف . وهذا الخبر الغريب يطلعنا على الطريقة التى كان خيرونيا « يصنع » بها قصصه . وعلى الرغم من أنه يعترف بأن الرواية لم تجد اقبالا من الجمهور دون أن يشفع لها ظفرها بجائزة أدبية لها قيمتها - فانه عاد الى التمداد فى هذا العبث ، فاذا به يؤلف روايته الثانية « المد La marea » (١٩٤٩) ، هذه المرة عن ألمانيا النازية . ويعجب المرء : ما الذى كان يدفعه الى هذا « الضرب فى حديد بارد » ؟ ... الى الحديث عن بلد لم يزره ولو زيارة عابرة ؟ امام عماده فى هذه الرواية فلم يكن - على ما يقول - الا تصفح ستة كتب « على الأقل » ومجموعة من المجلات الألمانية المصورة ومحدثات مع عدد من النازيين اللاجئين الى اسبانيا بعد نهاية الحرب .

والواقع أن بداية مثل هذه لا تبشر بمولد روائى راسخ القدم فى ميدانه . ولكن فى هذا الميدان أيضاً كما فى الحياة نفسها مفاجآت غريبة ، فالثلاثية التى شرع خيرونيا منذ ذلك التاريخ فى كتابتها لم تكن على ما قد يتوقع الناقد من تلك البداية السيئة، بل كانت عملاً روائياً قد لا يقارن بأمثاله من أعمال الروائيين العظام ولكنه يسمو بكثير على درجة التوسط .

وأول روايات هذه الثلاثية « شجر الأرز يؤمن بالله Los cipreses creen en Dios » (١٩٥٣) بعد ثلاثة أعوام من العمل الجاد فى جمع المادة التاريخية لها فى باريس على حد قول المؤلف . وقد اعتمد فى ذلك على ما كان يلتقطه من أفواه اللاجئين السياسيين الجمهوريين فى فرنسا فضلاً عما كانت ذاكرته تحتزنه من تجاربه الشخصية فى الحرب حينما أسهم فيها متطوعاً فى صفوف الوطنيين . وهكذا أراد خيرونيا أن يكتب روايته بموضوعية وحياد ، إذ أنه صور لنا أحداث الحرب من وجهتى النظر المتعارضتين معاً . وقد كانت النتيجة طيبة موفقة ، واصبحت روايته تعد من أولى الروايات التى سجلت وقائع الحرب الأهلية فى نزاهة وأمانة بعيداً عن الأحزاب والأهواء ، بل بتعبير أصبح محترماً كل الأحزاب والأهواء ومنفسحاً لها صدر روايته . والمحور الذى تدور حوله القصة هو حياة اسرة « ألبيار » التى تعيش فى خيرونا حينما تندلع نيران الحرب . والرواية بعد ذلك مترابطة محكمة البناء ، والشخصيات تتطور تطوراً طبيعياً دون تكلف ، فقد حرص الكاتب دائماً على ألا يفحم نفسه ولا يفرضها على الأحداث ولا على الأشخاص .

وتمضى بعد ذلك ثمان سنوات قبل أن يخرج المؤلف الحلقة الثانية بعنوان « مليون من الموتى Un million de muertos » (١٩٦١) ، وقد قضى الكاتب معظم هذا الوقت فى جمع صبور دؤوب لأخبار الحرب من شتى المصادر ومن أفواه الناس أيضاً ، ولكنه فى هذه المرة كان أكثر تجرداً من كل ما يمكن أن يشتت منه دفاع أو هجوم . ولكن خطر هذا التجرد عند القصاص هو الانزلاق الى السرد البارد الجاف الذى ينحدر بالرواية من الفن القصصى الى التحقيق الصحفى . وهو خطر لم يستطع خيرونيا أن يتجنبه . فقد كان الزعماء الجمهوريون مثلاً يتمتعون بشعبية كبيرة فى المناطق التى حكموها من اسبانيا ، هذا هو ما يسجله التاريخ المنصف ، ولكن شخصيات هؤلاء الزعماء فى رواية خيرونيا جاءت باهتة جامدة كأنها تماثيل شمع لا تثير احتراماً ولا تستحق عطفاً . ولسنا نرد ذلك الى رغبة من المؤلف فى تملق النظام الحاكم الآن فى اسبانيا ، فالحق أنه لم يتملقهم ولم يتزلف اليهم ، وإنما الى افراطه فيما ظنه حياداً أو نزاهة ، فانقلب به الى التسجيل السطحي . . . الى كتابة تاريخ قصصى لا قصة تاريخية .

وتأتى بعد ذلك الحلقة الثالثة : « ثم نشب السلام Ha estallads la paz » (١٩٦٦) ، وهو تعبير موفق يعنى به كل تلك المشكلات التى أعقبت انتهاء النزاع المسلح ، ولكن السلام الذى حل فى أرض اسبانيا الخبرة على اثر ذلك كان بماساده من آلام وقلق أشبه ما يكون بحرب جديدة . فالكاتب يؤرخ هنا فى هذه الحلقة الأخيرة من سلسلته للسنوات الخمس المنقضية بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ : سنوات القطيعة الدولية والجوع والسوق السوداء . ومن جديد نرى هنا كيف يفرق المؤلف فى زحمة الأحداث ، فيشغل عن أبطال روايته ، ونرى شخصياتهم تذوب وتضيع حتى يكادوا يتوارون تماماً . فهذا « ماتيئاس ألبيار » آخر أفراد الاسرة التى جعلها محور الثلاثية قد أصبح « بورجوازيًا » بعد الحرب ، ولم يعد فى شخصيته ما يثير الحماس ولا الاهتمام ، وتنتهى الرواية بشكل تبدو منه ناقصة غير مقنعة . على أن الأسلوب فى هذا الجزء الثالث أكثر احكاماً ورصانة مما كان فى الجزأين السابقين .

والحقيقة أن عيب خيرونيا الأكبر - على كونه قصصياً قديراً بغير شك - هو سطحيته التى ضربنا عليها مثلاً بطريقته فى جمع مواد رواياته . وأنا أذكر أنه قام برحلة سياحية فى سنة ١٩٦٢ مما اعتادت تنظيمه شركات الملاحاة تحت شعار « العالم فى عشرين يوماً » ، ومر فى هذه الجولة بمصر ، ف قضى فيها يومين كتب بعدهما سلسلة تحقيقات فى جريدة « ١ . ب . ث A.B.C » عن مصر وحياة المصريين ومشكلة الشرق الأوسط ، ثم مر بالهند واليابان ووقف

بهونج كونج ، وكتب تحقيقاته اخرى عن بلاد الشرق الأقصى من قبيل ما كتبه عن مصر . ولنا ان نتصور مدى الضحالة والسطحية فيما كتبه عن كل هذه البلاد والجرأة في اصدار أحكام هي ثمرة مثل هذه الزيارات السياحية العابرة .

اجناتيو اجوستى :

ولد اجناتيو اجوستى في احدى القرى التابعة لبرشلونة في سنة ١٩١٣ ، وكان على ما يبدو من كتاباته الاولى رجلاً واسع الثقافة يدل على ذلك كتابه التاريخي « قرن في حياة قطلونية » (١٩٤٠) (وقطلونية هي الاقليم الذي تحتل برشلونه فيه مركز العاصمة) . وقد اشتغل بالصحافة الى جانب عمله الروائي .

واجناتيو اجوستى ممن قاموا ايضاً بالتاريخ للحرب الاهلية عن طريق الفن الروائي ، في سلسلة رباعية الحلقات اتخذ لها عنوان « الرماد كان في يوم ما شجرة La ceniza fué arbol » ونشر اول اجزائها في سنة ١٩٤٣ تحت عنوان « ماريونا ريويو Mariona Rebull » ، وهي رواية حياها النقاد منذ ظهورها واعتبروها من خير ما صدر في اسبانيا خلال السنوات الأخيرة ، وهو يصور لنا فيها حياة برشلونه قبل الحرب الاهلية ، برشلونه التي كانت تتحول بسرعة من بلد زراعي الى مدينة تجارية وصناعية من الطراز الاول ، بما كان يعنيه ذلك الازدهار السريع من رخاء ومن مشكلات اجتماعية واقتصادية ادارت الطبقات الغنية لها ظهورها في انانية بورجوازية حتى انتهى الامر الى انفجارها في النهاية . وتأتي بعد ذلك الحلقة الثانية « الارمل ريوس El viudo Rius » (١٩٤٤) حيث يبدأ المؤلف في الحديث عن خواكين ريوس رأس الاسرة التي سنرى في سيرة حياتها تاريخ اسبانيا في سنوات الحرب . وفي هذا الجزء الثاني يرسم لنا اجوستى صورة صادقة شيقة لبدء الصراع الطبقي في برشلونه التي تزايدت ثروات أصحاب الأعمال والتجارات فيها ، ولكن على حساب بؤس الطبقات الفقيرة وشقائها ، وبهذا يدنو بنا المؤلف دون أن نشعر الى ذلك الانفجار الذي اقتربت ساعته ، ولكن دون أن نفقد شخصية ريوس التي لا تزال محور الرواية الرئيسي . وتأتي بعد ذلك الى الحلقة الثالثة : « ديسيديريو Desiderio » (١٩٥٧) حيث يتحول المحور الى ديسيديريو ابن الارمل ريوس ، فالمؤلف حريص على أن يجعل لكل أحداث مجموعته قطباً تتركز حوله والا انزل في خطر غلبة السرد التاريخي على الفن الروائي لديه . والبطل الجديد معاصر لسنوات الجمهورية ، تلك السنوات التي كانت البلاد مغلدة فيها الى الرقاد اللذيذ على فوهة بركان . وأخيراً تأتي الصوحة المفاجئة في الحلقة الرابعة والأخيرة : « ١٩ يولييه 19 de Julio » (١٩٦٦) وهذا الجزء الأخير هو الذي اختص به المؤلف أحداث الحرب الاهلية نفسها .

والحقيقة ان اجوستى كان اكثر توفيقاً من صاحبه خيرونيا في حرصه على ألا تفقد روايته الطويلة (التي تبلغ في حلقاتها الأربع ١٣٠٠ صفحة) شيئاً من وحدتها ، فالشخصيات التي اتخذها محاور لأجزاء مجموعته محددة ومدروسة بعناية ، وهو لا يضيعها أبداً في غمرة الأحداث وزحمتها ، وهي نامية متطورة ، أشبه شيء بتلك الشجرة التي ضمنها عنوان المجموعة : لا تزال في نمو متدرج بطيء حتى تهزم وتحرق وتستحيل الى رماد . ونشر اجوستى أنيق عليه مسحة شعرية ولكنه دقيق موجز لا تزداد فيه ، فضلاً عن الشحنة المأساوية التي أودعها تلك الشخصيات ذات الانسانية العميقة .

الاتجاهات القصصية الاسبانية بعد الحرب الأهلية :

كان جيل القصاصين الذين ولدوا بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ هم الذين اضطلوا بالعبء الأكبر فى تجديد الفن القصصى الاسبانى واجراء دماء جديدة فى عروقه . وقد بدأ هؤلاء فى نشر انتاجهم الذى وطد أقدامهم فى هذا الميدان الأدبى فيما بين سنتى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ . وكان هؤلاء الشباب فى ذلك الوقت تتملكهم رغبة فى التجديد ، غير أنهم لم يستطيعوا ان يتحللوا من النفوذ الذى باشره عليهم الأساتذة القدماء : أساتذة جيل ٩٨ (وكان بعضهم لا يزال فى أوج عظمتهم) والجيل التالى لهم حتى جيل ٢٧ . ثم أنهم راوا اسبانيا فى عزلة عن العالم فقد كانت هذه هى سنوات القطيعة الدولية لاسبانيا وسنوات الحصار الدبلوماسى والاقتصادى الذى فرضته عليها الدول المنتصرة فى الحرب العالمية الأخيرة سواء منها دول المعسكر الشيوعى أو دول الكتلة الغربية . راوا بلادهم وقد أحاط بها هذا الستار الحديدى ، متوقعة فى حدودها الجغرافية ، فتوقعوا هم ، وادى بهم هذا الموقف الى تأمل أحوالهم بين الخراب الضارب أطنا به فى الداخل والمقاطعة فى الخارج ، فجاء انتاجهم مفعماً بالتشاؤم والحزن . رأينا ذلك فى روايتى خيرونيا وأجوستى اللتين تحدثنا عنهما ، وسنراه بعد ذلك بصورة خاصة فى روايتى **كاميلو خوسيه ثيلا** : « عائلة باسكوال دورانى » (١٩٤٢) و **كارمن لافوريت** : « لا شىء » (١٩٤٥) .

ونلاحظ على هذا الجيل شدة ارتباطه بمشكلات بلاده الناجمة بعد الحرب الأهلية . . . بعد أن « نشب السلام » على حد تعبير خيرونيا . . . فرواياتهم تلح دائماً على الأوضاع المترتبة على الموقف الجديد ، وقد ظل هذا الاهتمام واضحاً فى أعمالهم القصصية الصادرة خلال السنوات الأخيرة . فنجد **مانويل خيل** Manuel Gil السرقسطى (ولد سنة ١٩١٢) يحدثنا فى روايته « القرية الجديدة Pueblo Nuevo » (١٩٥٩) عن تلك القرى التى تنشأ فى الريف الاسبانى بفضل مشاريع الاستصلاح والرى الحديثة وماتخلقه من مشكلات .

هذا عن الريف ، أما مشكلات المدينة فى سنوات ما بعد الحرب فقد عالجه الكاتب **داريو فرنانديث فلوريت** Dario Fernandez Florez (ولد فى ١٩٠٩) فى روايته « لولا ، المرأة المعتمدة Lola , espejo escuro » (١٩٥٠) التى أثارت عند نشرها نائرة المزمتمين واعتبروها غير خلقية وخارجة على الآداب ، مع أن الرواية لا تخرج عن كونها وثيقة تسجل الفساد الخلقى بين الطبقات الغنية القادرة التى كانت تحتكر متع الحياة ولذاتها من مال وطعام وشراب ونساء فى تلك السنوات السود التى كان الناس يطالبون فيها بشد الأحزمة على البطون التى كان الخبز فيها يوزع بالبطاقات .

ونشر بعض قصاصي هذا الجيل روايات حل الحرب العالمية الثانية ، ولكن هذا الموضوع لم يثر كثيراً من الاهتمام بين أدباء اسبانيا ، فقد كانت حرباً لم تشارك فيها بلادهم . على أن الموضوع الذى نال قسطاً وافراً من اهتمامهم هو تلك المفامرة التى قام بها « الفيلق الأزرق La Division Azul » من المتطوعين الاسبان للقتال الى جوار الألمان فى حملتهم على روسيا سنة ١٩٤١ . فقد عالجه مثلاً **كارلوس ماريا ايديجواراس** Carlos Maria Ydigoras (ولد سنة ١٩٢٥) فى روايته « بعضنا لا يزال حياً Algunos no hemos muerto » (بوينوس ايرس ١٩٥٨) التى أودعها وصفاً رائعاً مثيراً لمسرح الأحداث وتحليلاً لنفسيات هؤلاء المحاربين الذين ذهبوا لغزو روسيا حلفاء الألمان ، فاذا بأمزجتهم وعاطفتهم وتكوينهم النفسى تجعلهم أقرب الى خصومهم الروس منهم الى حلفائهم الألمان .

وتنعكس على روايات هذا الجيل أيضاً مشكلة العصابات الجمهورية التى ظلت بعد انتهاء الحرب الأهلية تتسلل عبر جبال البيرينييه من فرنسا لتقوم بأعمال التخريب فى اسبانيا والنرى كانت تعرف باسم « Les maquisards » ، كما نرى فى رواية « ليهيب النار على الجبال La sierra en llamas » للكاتب **أنخل رويث أيوكسر** Angel Ruiz Ayucar ، وقد قص الكاتب علينا فى هذه الرواية تجربته هو ، اذ كان هو نفسه أحد أولئك المتسللين ، مما جعل تصويره نابضاً بالصدق والحيوية ، وقد عالج هذا الموضوع أيضاً **اميليو روميرو** Emilio Romero (ولد سنة ١٩١٧) فى روايته « السلام المستحيل La paz emieza nunca » (١٩٥٨) الحاصلة على الجائزة الأدبية « بلانيتا » .

وفى خلال هذه السنوات البائسة تنجم مشكلة أخرى من مشكلات ما بعد الحرب : هى تلك الهجرات الجماعية للفلاحين والعمال الزراعيين الاسبان ممن ضاقت بهم سبل الرزق فى بلادهم الى مختلف بلدان اوربا . وما كان أكثر ما يقع هؤلاء المساكين تحت نير أولئك « النحاسيين » البيض من المتعهدين أو موردي « الانفار » أو صاحبات البنسيونات اليهوديات ، أو يقعون فرائس لنصاب بعدهم بالعمل فيبتز منهم « تحويشة العمر » ثم يكدهم فى شاحنة ويقذف بهم الى أول مدينة اوربية تخطر بباله . وأول من عالج هذه المشكلة الانسانية هو الكاتب **رامون سوليس** Ramon Solis (ولد فى ١٩٢٣) فى رواية « غريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) التى جعل بطلها أجيراً فقيراً من قادس يخرج من قريته لى يتحقق بذلك الجيش البائس من العمال الزراعيين الذين يستخدمهم أصحاب المزارع الفرنسية لجمع البنجر ، ويقص علينا فى هذه الرواية الصدام بين عقلية هذا الفلاح الاسبانى البسيط والبيئة الجديدة التى يواجهها فى فرنسا .

وكان من بين كتاب هذا الجيل أيضاً من عالج مشكلة التصنيع الذى سار فى اسبانيا بخطى جديرة حقاً بالاعجاب خلال السنوات الأخيرة ، ولكن عواقبه لم تكن دائماً حميدة ، والواقع أن التصنيع ليس مشكلة جديدة تماماً على الفن الروائى فقد راينا كيف كان من أول معالجيها الكاتب الشيوعى الذى أشرنا اليه من قبل : **ثيسر أركونادا** (١٩٠٠ - ١٩٦٤) أحد اعلام الكتاب المنفيين من اسبانيا فى روايته « التريينة » (١٩٣٠) . أما فى سنوات ما بعد الحرب فقد كان هذا الموضوع عصب رواية لقصاص شاب (ولد سنة ١٩٣١) هو **خيسوس لوبث باتشسيكو** Jesus Lopez Pacheco ، وعنوان روايته « مركز الطاقة الكهربائية Central electrica » (١٩٥٨) . وهى رواية يسارية الطابع متأثرة كثيراً برواية الرائد الشيوعى لهذا اللون ، وقد ترجمت الى الروسية وحظيت باقبال كبير فى الاتحاد السوفيتى . ونجد كذلك مشكلات العمال والصراع الطبقي بينهم وبين أصحاب رؤوس الأموال فى رواية **أرماندو لوبث ساليناس** Armando Lopez Salinas (ولد فى ١٩٢٥) : « المنجم La mina » (١٩٦١) .

ومنذ سنة ١٩٥٣ حينما اعترفت هيئة الامم المتحدة باسبانيا وعقدت الولايات المتحدة حلفها العسكرى معها بدأ انكسار ذلك الحصار المضروب على اسبانيا ، وتلا ذلك تدفق موجات السائحين عليها ، حتى أصبحت منذ الستينيات البلد السياحى الأول فى اوربا ، وتحولت السياحة الى مورد من الموارد الأولى للاقتصاد الاسبانى ، على أن ازدهار اسبانيا ورخاؤها الذى يرجع شطر كبير منه الى أولئك السياح ولا سيما الأمريكيين والألمان والاسكندنافيين لم يجدا من جانب القصصيين الاسبان ما قد ينتظر من ترحيب وحفاوة . فالقصاص - شأنه فى ذلك كشأن المصلح الاجتماعى - سرعان ما يفتن بحسه المرهف الى المشكلات الجديدة الناجمة عما قد

يبدو فى ظاهره عاملاً من عوامل الرخاء . وكان من أول من تعرضوا لهذه المسألة **رامون نييتو** Ramon Nieto (ولد فى ١٩٣٤) فى روايته « الشمس المرة El sol amargo » (١٩٦١) حيث يرسم صورة قاتمة للآثار الضارة المترتبة على هذا الغزو الذى تتعرض له اسبانيا كل سنة من ملايين السياح . ونجد طرفاً من ذلك فى رواية « رامون سوليس » : « صياح الدجاجة » التى سوف نتحدث عنها بعد قليل . غير أن الذى عالج هذه المسألة بشكل بالغ العنف الى حد يقرب من المأسوسية هو **خوان جويتيسولو** Juan Goitisolo (ولد فى ١٩٣٥) فى روايته « الجزيرة La isla » (المكسيك ١٩٦١) حيث يقول : « ان السياحة قد حولت اسبانيا من فردوس الحياة اللذيذة La dolce vita ... الى بلد يعيش فيه الاسبان غارقين فى وحل الجنس » . وهذه بغير شك نظرة فيها كثير من المبالغة وسوء النية فضلاً عن كونها زائفة .

وهكذا نرى أن كل المشكلات التى برزت على مسرح الحياة الاسبانية فى سنوات ما بعد الحرب الأهلية الى اليوم قد وجدت تجاوباً من الكتاب القصصيين فى اسبانيا ، غير أن معالجة مشكلات الساعة لا تكفى لخلق أدب جيد ، وانما المهم بعد ذلك هو ما قدر هؤلاء من الصدق فى حديثهم عن هذه المشكلات ؟ وهل استطاعوا ان يقدموا عملاً فنياً يرتفع بهم الى مكان بارز فى الأدب الانسانى العالمى ؟

اما آراء النقاد فى اسبانيا فانها تختلف وتتفاوت تفاوتاً شديداً . فمنهم من يعتقدون أن من بين الأجيال الجديدة من القصاصين الاسبان شخصيات ليست أدنى طبقة من أساتذة جيل ٩٨ ، وأن النهضة التى يعيشها الأدب الاسبانى المعاصر بفضلهم قد حولت هذه الفترة الى « عصر ذهبى » حقيقى لا يقل خصباً وقيمة عن ذلك العصر الذهبى القابى الموافق للقرن السابع عشر : عصر سيرفانتيس ولوبى دى فيجا وكيفيدو وكالديرون . ولكن من هؤلاء النقاد أيضاً من يستهينون بالقيمة الفنية والجمالية للأدب القصصى الذى صدر بعد الحرب الأهلية ويعتبرونه أدنى مستوى من أدب الأجيال السابقة . والحكم العادل يقضى بالتوسط بين الرايين ، فضلاً عن أن البعد الزمنى عن هذا الجيل المعاصر وهو فى ابان انتاجه ولا يزال معرضاً للنمو والتطور ليس كافياً الآن لكى نصدر عليه حكماً موضوعياً بما من من مظنة الزلل . غير أن الذى لا شك فيه هو أن من بين القصاصين الشباب فى اسبانيا اليوم عدداً لا بأس به قد اكتملت لهم المقدرة القصصية ولا نستبعد أن تخرج من بينهم شخصيات يمكن أن تراث بجدارة مكان الأساتذة السابقين .

كذلك هناك تهمة توجه الى الأجيال الحديثة من القصاصين الاسبان ، وهى ارتباطهم السياسى بالنظام القائم - نظام الجنرال فرانكو ، وهى تهمة طالما ردها كارهو هذا النظام فى البلاد الاوربية والأمريكية ، وأعان على ترسيخها فى الأذهان المنفيون الاسبان أنفسهم لأسباب سياسية لا تخفى . وإذا كان حقاً أن السنوات التى أعقبت نهاية الحرب كانت سنوات رقابة صارمة على حرية التعبير فان من الحق أيضاً أن هذه الرقابة قد خففت على نحو تدريجى مطرد . وقد بدأ هذا « الانفتاح المتحرر » منذ منتصف الخمسينيات ، ثم تزايد فى العقد التالى بصورة ملحوظة ، وهو لا يزال مستمراً حتى الآن ، كذلك من الحق أن نقول أن نظام فرانكو لم يكن من الديكتاتورية والاستبداد وكبت الحريات بحيث صورت الدعاية السياسية سواء فى بلاد الكتلة الشرقية أو فى بلاد ما يسمى نفسه بـ « العالم الحر » - وهو عالم أقل « حرية » بكثير مما يدعى ، وأن مساوئ هذا النظام لم تكن أكثر ولا أفظع من مساوئ نظم كثيرة تتمسح بالحرية وتتباكى على الديمقراطية .

ولهذا فاننا لم نر فى اسبانيا الفرانكية أدباً يرفعه النظام الحاكم الى قمة التعظيم حتى يهيمن على الجو الادبى كما فعلت المانيا النازية بـ **جيه هارت هاوبتمان** Garhart Hauptmann (ت ١٩٤٦)

او ايطاليا الفاشية بجابريلي دانونزيو Gabriele D'Annunzio ، ونحن نعرف كثيراً من الادباء والمفكرين انضموا بمحض اختيارهم الى قوات فرانكو وارتبطوا بنظامه عن ايمان وعقيدة - وهو شيء لا نستطيع ان ننكره عليهم كما لا ننكر على الجمهوريين المخلصين معارضتهم لهذا النظام ، ثم تفاوتت بعد ذلك وعلى مرالزمن مواقفهم ، فبعضهم ظلوا على اخلاصهم وولائهم للنظام ، وبعضهم الآخر اخذوا يبتعدون شيئاً فشيئاً عن ايدولوجية الدولة الرسمية متحولين الى الحياض او حتى الى المعارضة الصريحة ، دون ان يلحقهم اضطهاد او عقاب . أما القصاصون فقد كانوا في الغالب أبعد عن التلبس بتبعية الحكام ، وحتى الذين حاولوا منهم استخدام فنهم القصصى للوصول الى منصب أو جاه عن طريق تملق السلطان فانهم سرعان ما سقطوا من عين زملائهم في الوسط الأدبى ، وفقدوا ثقة جمهور القراء .



العودة الى الواقعية :

لعل أهم ما يميز الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا هو عودته الى الواقعية ، وان كانت واقعية الكتاب المعاصرين تختلف كثيراً عن الواقعية الطبيعية التى سادت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، هى ليست واقعية جالدوس ولا بيوباروخا ، وانما واقعية جديدة تتباين اشكالها وتتفاوت درجات الوانها بين كاتب وآخر . والحقيقة ان الادب الاسبانى منذ مولده حتى اليوم لم يخل من نزعة واقعية ... من خيط يربطه دائماً بالحياة ويثبت قدمه على أرض الحقيقة . حتى الخيال الذى لا بد من قدر منه فى كل عمل فنى لم يكن أبداً فى الادب الاسبانى خيالا مجرداً ، بل كان دائماً ممتزجاً بالحقيقة متخذاً منها نقطة البدء . ولهذا فقد كانت اسبانيا - اذا تحدثنا عن ألوان أخرى من الفن - بلد مثاليين ومصوريين ، ولكنها لم تكن بلد موسيقيين ، اذ ان الموسيقى هى أكثر ألوان الفن تجريداً ، بينما التصوير والنحت لا بد لتعبيرهما الفنى من ارتباط بـ « المادة » ... بالمادة التى يتشكلان فيها . اما فى الادب فلا نلظن الاسبان قادرين أبداً على أن يوغلوا فى تجريده كما يمكن لغيرهم من الاوربيين . فتكوين الروح الاسبانية تحول بينهم وبين التجريد الخالص . ومن هنا فأسنا نلظن الرواية الاسبانية قادرة على تجزئة الحقيقة وتفكيكها على النحو الذى نراه فيما يسمى فى فرنسا بـ « الرواية الجديدة » Le nouveau roman ، مثلما نجد فى رواية كلود سيمون Claude Simon : « قصة Historie » (١٩٦٧) حيث يتبعثر نظام الأشياء وتختلط خطوط المنظور وتنعدم حدود الزمن .

ولهذا فاننا نجد على طول تاريخ الادب الاسبانى مع تعدد المذاهب ، وتعاقب الاتجاهات الفنية والجمالية عودة من وقت لآخر الى هذه الواقعية التى كتبت على ادب اسبانيا كالقدر المحتوم . وهذا فى رأينا هو الذى أدى الى ما اشرنا اليه من قبل من النجاح القليل الذى أصابه الروائيون المنتهون الى جيل ٢٧ ممن كانوا واقعيين تحت تأثير نظريات الفن المجرد الخالص منذ أن عارضوا عن الواقعية وحاولوا كتابة روايات « عقلانية » أو فنية خالصة .

على أن تعدد أشكال الواقعية الجديدة واختلاف ألوانها فى ادب السنوات الأخيرة فى اسبانيا يجعل من العسير اخضاعها لقواعد منضبطة تقوم الدراسة على أساسها ، وعلى كل حال فان هناك اتجاهات بارزة فى داخل هذه الواقعية الجديدة سنحاول أن نصنف على أساسها بعض اعلام الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا تصنيفاً تقريبياً ، دون أن يمنع ذلك اجتماع نزعتين مما سندكر فى كاتب واحد . فالسمة المميزة لهؤلاء الكتاب هى الفنى والتنوع ، ثم ان الكثيرين منهم لم يثبتوا بعد على اسلوب واحد ، بل هم فى تطور متحرك لا نستطيع ان نتنبأ بما سينتهى اليه .

الواقعية التاريخية :

ونعنى بها محاولة بعض الكتاب استخدام الفن القصصى مع التزام الواقعية ، استعادة الأحداث الواقعة فى تاريخ اسبانيا القريب منهم ، وأهم هذه الأحداث وأكبرها هو الحرب الأهلية ، وقد سبق أن ضربنا أمثلة على من عالجوا هذا الموضوع من الكتاب المعاصرين ، مما لا نحتاج معه الى تفصيل الكلام عنه هنا . ولكن الذى نلاحظه هو أن واقعية هؤلاء الكتاب تبدو واضحة فى كل إنتاجهم وإن اختلفت زوايا النظر الى الحرب الأهلية باختلاف المبادئ السياسية لكل كاتب وباختلاف مزاجه وشخصيته وتكوينه ، ولكن الذى يجمع بينهم هو أن كل قصاص قدم لنا ما يرى أنه الصورة الحقيقية لأحداث الحرب . ولم يخل الكثيرون منهم – سواء من جانب الجمهوريين أو الوطنيين – من محاولة الكتابة بطريقة أقرب ما تكون الى الموضوعية والحياد .

الواقعية الساخرة :

كاميلو ثيلا :

ليست الواقعية الساخرة شيئاً جديداً فى الأدب ولا فى الأدب الأسباني بوجه خاص ، ولكن بعض كتاب الرواية فى اسبانيا المعاصرة وصلوا بها الى حد من التجسيم والتهويل جعل هذا النوع يتميز ويصبح رقعة صارخة اللون فى « جغرافية » الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا خلال السنوات الأخيرة .

وربما كان أبرز ممثلى هذا اللون هو **كاميلو خوسيه ثيلا** Camilo José (ولد سنة ١٩١٦ فى بلدة بادرون من إقليم جليقية) . وهو كاتب سعيد الحظ بغير شك ، فقد قفز الى الصف الأول من كتاب الرواية فى اسبانيا بأول إنتاج له : « أسرة باسكوال دوارتى La familia de Pascual Duarte » (١٩٤٢) وكان آنذاك فى السادسة والعشرين من عمره . فقد كان لهذه الرواية وقع كبير ونجاح هائل بين الجماهير حتى أن عدد طبعاتها خلال السنوات الثلاثين الأخيرة بلغ نحو ستين طبعة ، كما أنها ترجمت الى عدد كبير من اللغات الأجنبية .

وباسكوال دوارتى بطل الرواية شخصية منزعجة من إحدى القرى الضئيلة الفقيرة فى إقليم يعتبر من أفقر أقاليم اسبانيا وأكثرها تخلفاً هو الذى عرفه العرب الأندلسيون باسم « المفازة » ودعاه الاسبان باسم Extremadura أى المنطقة النائية المتطرفة (فى غرب اسبانيا المتاخمة للبرتغال) . وهو يروى علينا (اذ القصة محكية بضمير المتكلم) سيرة حياته البائسة ومغامراته وتقلب الأحوال به فى أسلوب تسوده السخرية المرة القاسية والمبالغات التى جعلت النقاد يعدون أهم مميزات هذه الرواية ما دعوه بـ « التهويل المفرع Tremendismo » . غير أن هذا التهويل الذى تختل فيه النسب بين الأبعاد والأحجام وهو ما رأينا له سابقة فى روايات فائى انكلان الجليقى أيضاً ومسرحه – لم يخل شخصيته باسكوال دوارتى من إنسانية عميقة رهيبة فى الوقت نفسه .

وكثيراً ما تساءل النقاد الذين فاجأهم هذه الرواية عما كان يرمى اليه كاميلو ثيلا من نشر هذه القصة : الإفزاز ؟ أو العودة الى تقليد قديم فى الفن القصصى الأسباني القديم هو الرواية « البيكارسكية » . . . رواية الشطارة والسطار ؟ أو خلق بطل فوضوى يسخر من المجتمع المستنير الى عرفه وقوامه الخلقية المتوارثة وتقسيماته الطبقيّة التى تحولت الى نظام مقدس لا ينبغى المساس بنواميسه ؟

والى هذه الناحية الأخيرة فطن بعض النقاد ، غير أن فهمهم كان سلبياً جعلهم ينقمون على الرواية وصاحبها الذى لم يفعل شيئاً أكثر من أنه « قدم لنا - فى نظرهم - وجبة ثقيلة من العنف والجرائم السوقية المتوحشة باسم الواقعية » . وعجب هذا الناقد من تلك المرتبة التى ارتفع اليها مؤلف رواية من هذا القبيل « لم تكن لتصلح الا للنشر حلقاً فى مجلة رخيصة من مجلات الجرائم المتخصصة فى نشر ما يرتكبه اولئك الشواذ المنحرفون الذين يعانون اختلالاً فى قوى العقل أو مرضاً من الأمراض النفسية المزمنة » (٥١) . وقد احتج المنددون بمؤلفنا بأن بطل روايته - على عكس أبطال الرواية البيكارسكية القديمة - ليس بطلاً ايجابياً يحاول تغيير ما يراه من فساد فى مجتمعه طموحاً الى مجتمع أفضل أو محاولاً تقديم تبرير خلقى لأعماله ، بل هو قوة الهدم العمياء التى تخرب دون سبب ولا هدف .

غير أنه فات هؤلاء النقاد أن الكاتب ليس مطالباً بمثل هذا التبرير الخلقى الذى كثيراً ما تاجىء المؤلف اليه أحكام الرقابة أو مسايرة العرف المحترم بين المجتمعات « الطيبة » . فالذى قصد اليه المؤلف بالذات على لسان باسكوال دوارتى هو السخرية الجارحة من هذا المجتمع البورجوازي ومن بنائه الاجتماعى والاقتصادى ومن طبقاته المحددة التى لا تسمح بكسر اطاراته ولا المساس « بمقدساته » . . . هذا المجتمع الذى استراح اليه الناس فى اسبانيا حتى بعد نكبتها الكبرى فى ١٨٩٨ والذى كان عليه أن يؤدى بالبلاد الى نكبة اخرى أشد وأفظع هى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ . (ولا ننس أن الكاتب يجرى أحداث قصته فى سنة ١٩٢٢) .

المؤلف يريد أن يسخر بمجتمعه ويحتج على أوضاعه فى أسلوب رمزى ربما ألجأه اليه ما كان يسود اسبانيا ابان نشر الرواية من قوانين الرقابة الصارمة ، ولعل خير ما يمثل لنا هذه الرمزية ذلك المشهد الفظيع الذى يقص فيه باسكوال دوارتى علينا قتله لأمه ، وكأنه يرمز بذلك الى قتل مواطنيه لوطنهم ، وهى جريمة لا يمكن أن تؤدى الا الى مزيد من الجرائم ، وينتهى دوارتى الى السجن ، ولكنه لا يكاد يخرج حتى يرتكب جنائية اخرى يدفع ثمنها هذه المرة من دمه وحياته . وهكذا تكتمل دائرة الدم ويلتقى طرفاها .

الذى أراد ثيلاً أن يقوله على لسان بطله الفوضوى الدموى - ولا ننس انه يكتب فى سنة ١٩٤٢ - هو أن كل شيء باقى على حاله . لقد كان باسكوال دوارتى ناثراً على أوضاع مجتمع ظالم فأقبل يسفك الدماء ، ويسخر بالمقدسات ، ولكن المجتمع انتصر عليه فى النهاية فأوقع به انتقامه . وهكذا كان حال اسبانيا : انفجرت فيها أزماتها الاجتماعية والاقتصادية وانسأقت فى تيار حرب أهلية مدمرة ، ولكن الام انتهى كل ذلك ؟ الى انتصار القيم الوضعية السابقة . . . الى التنظيم الطبقي القديم . . . الى ذلك الوضع الذى ضحت البلاد بمليون من الشهداء فى سبيل تغييره . . . فاذا به يعود الى ما كان عليه ، وكأن شيئاً لم يحدث ! . . .

رواية باسكوال دوارتى صرخة عنيفة ضد اتجاه الحياة فى اسبانيا مرة اخرى الى البورجوازية التى تنتصب على قمة هرمها ارسقراطية مميزة . . . صرخة ضد ما كان اورتيجا جاسيت قد دعاها « الصفوة المنتخبة » : الضمان الوحيد ضد « نمرد الجماهير » - هذا التعبير الذى اتخذته فيلسوف الاقليات المستنيرة عنواناً لاحسن كتبه - . باسكوال دوارتى هو ذلك المتمرد الذى

(٥١) هذا هو حكم الناقد خوان لويس البرج فى كتابه « الرواية الاسبانية فى الساعة الحاضرة » :
Juan Luis Alborn: Hora actual de la novela española, Vol. I, Madrid, 1958, pp. 87-88.

لا يرى بأساً فى العودة الى الهمجية البدائية لكى يحطم تلك « الصفوة المنتخبة » التى بشر بها اورتيجا ورأى فيها طريق الخلاص والتى قدر لها الانتصار فى اسبانيا ، ولا يهمنى هنا ما اذا كانت هى نفسها التى كان اورتيجا يعنىها بحديثه أم غيرها .

باسكوال دوارتى بطل « وجودى » بمفهوم خاص : فردود فعله ضد كل ما يعترض سبيله نابعة من غريزة حبه للبقاء ، غريزة تجعله هو وحده مركز عالمه ومحور وجوده ، وان كان ذلك مرتبطاً بعقدة أو مركب نقص يبدأ منذ ولادته التى تحيط بها الريب . وسيطره حب الحياة عليه تجعله أشسبه بوحش حصر فى قفص ، فهو « يهبش » كل ما يمتد اليه دون أن يبالي أيا ن وقعت برائته ، ولهذا فهو لا يطرح على نفسه أبداً أى مشكلة خلقية ، ولا يحاول التمييز بين الخير والشر أو على ما اصطلح المجتمع أن يسميه خيراً أو شراً . المهم عنده هو أن يعيش ، كما يستطيع العيش ذئب بين الذئاب . هو أنانى كامل لا يعرف إلا ذاته ولهذا فهو يتمرد على السيد الفنى (رمز السلطة) وعلى البائسين من أمثاله (رمز الشعب) على حد سواء .

وشىء آخر يستحق التنويه فى نشر كامياويل هو عنايته الشديدة بالصياغة والاسلوب على الرغم مما يبدو لأول وهلة فى « باسكوال دوارتى » من عفوية وبساطة . وهذه العناية بالاسلوب وانتقاء الكلمات هى التى تفقد كتابته كثيراً من قابليتها للترجمة ، هذا مع أننا نعتزف بأنه أكثر القصاصيين الاسبان فى الوقت الحاضر شعبية وتجاوزاً لحدود القراءة بالاسبانية (٥٢) .

الواقعية الاستبطانية :

ونعنى بها هذه الواقعية التى لا تجعل همها فى وصف المجتمع الذى تضطرب فيه شخصيات الرواية وإنما فى استبطان أغوار النفس الانسانية فى اطار ما يحيط بها من أشخاص وملابسات . وقد كان هذا أحد الاتجاهات التى تميز بها بعض القصاصيين المعاصرين ممن اهتموا بتصوير الحياة الداخلية لنفسيات اشخاص رواياتهم .

كارمن لافوريت :

ولعل أول شخصية تمثل لنا الى حد بعيد هذا الاتجاه هى الكاتبة كارمن لافوريت Carmen Laforet برويتها « لا شىء Nada » التى أصدرتها سنة ١٩٤٥ وأصبحت تعد فاتحة لمرحلة جديدة فى تاريخ الرواية الاسبانية المعاصرة .

ولدت كارمن لافوريت سنة ١٩٢١ فى برشلونة ، ولكنها انتقلت مع اسرتها بعد سنتين الى « لاس بالماس » فى جزر كنارياس . وقضت هناك صباها وسنوات تعليمها الاولى ، ثم عادت الى برشلونة وهى فى الثامنة عشرة لكى تكمل دراستها الجامعية فى مسقط رأسها ، وكانت

(٥٢) من ثيلا امدت فى خارج اسبانيا بعض رسائل الدكتوراه ونشرت مثل رسالة بول ايلي : Paul Elie: The Novels of Camilo José Cela, 1959.

وكتاب اولجا بريغالنسكى عن فلسفة ثيلا الجمالية : Olga Prjevalinsky: El sistema estético de Cela, Madrid, 1960.

ومن الكتب التى افردت حديثاً لدراسته : Alonso Zamora Yicente: Camilo J. Cela, Madrid, 1963.

وراجع عنه كذلك كتاب بالبوينا برات ٨٠٠/٢ - ٨٠٥ ، وايجلسياس لاجونا ٢٢٣ - ٢٣١ .

سنوات هذه الدراسة هي التي أوحى اليها بعملها الروائي الاول « لا شيء » الذي استحققت عليه جائزة « نادال » سنة ١٩٤٥ .

وفي الرواية ملامح كثيرة من السيرة الذاتية للمؤلفة ، وان كانت هي نفسها قد أصرت على نفي هذه الملامح الا من كونها قد سكنت في احدى شقق شارع « أريباو » الذي عاشت فيه أيضاً بطلاً روايتها . وقد يكون ذلك صحيحاً ، الا أننا نحس في كثير من الأحيان أن القصص التي توردها المؤلفة حول حياة برشلونة ومجتمع عائلاتها المتوسطة والخيوط التي يربط أطراف الرواية ، كل ذلك لا بد أن يكون فيه الكثير من التجارب الذاتية . وحرارة السرد وواقعيته لا تكذبان هذا الاحساس .

فالرواية تقص علينا قدوم « اندريا » تلك الفتاة الذكية الخجول من جزر كنارياس الى برشلونة لكي تلتحق بجامعة ، وقد رتب أبواها من قبل مسألة سكنها في بيت تقيم فيه جدتها وأخوالها في شارع أريباو . وتصل أندريا بعد سفر مجهود طويل الى هذا البيت لتساكن أقاربها الذين سيكتفون بأمورها خلال سنى دراستها . وتمضي الرواية بعد ذلك في وصف تجربة حياتها في هذا البيت ودراساتها في الجامعة ، وفي مجتمع برشلونة بوجه عام . وهي صورة تقبض النفس بما فيها من تصوير لطباع هؤلاء الأقارب الذين كتب على الفتاة الصغيرة أن تعيش معهم ، فهم جسعون أنانيون لا يأبهون لرابطة الاخوة بينهم اذا تصادمت مصالحهم ، وزوجاتهم لسن خيراً منهم ، فهن دائماً في شجار ونزاع لا ينتهي . أما بيئة برشلونة التي عرفت البطالة عن كثب فهي صورة لمجتمع مريض لا يقل شراً ولا أنانية من مجتمعها العائلي الصغير . والانطباع الذي تولده هذه الحياة الجديدة في نفس الطالبة الجامعية ليس الا التقزز الذي يصل الى حد الفئان من كل ما يحيط بها . . . فحياتها في البيت وفي البيئة البرشلونية التي تتصاعد منها ابخرة الفساد والعفن انما هي في النهاية « لا شيء » . . . عدم كامل ! . . .

وفي الرواية مشابه كثيرة من رواية « اسرة باسكوال دوارتي » ، فهي مثلها تتميز بذلك « التهويل المفرع » في رسم شخصيات يقلب عليها الهوس والاختلال ، وأجواء تطبع في النفس شعوراً بالاشمئزاز والغور ، ومشاهد تبرز فيها الألوان القاتمة . صحيح أن المبالغة في تصوير البشاعة لا تصل عند كارمن لافوريت قوتها في رواية ثيلا ، ولكن عرق الحزن المكبوت نابض في رواية الكاتبة البرشلونية على نحو لا تخفف من جوه القابض رنة السخرية المستهترية التي تشيع في سيرة باسكوال دوارتي . . . هو حزن متشائم مصمت لا تكاد نرى فيه بارقة أمل ولا ترف عليه ابتسامة الا في نهاية الرواية حينما يفيض الكيل باندريا فتقرر مفارقة بيت أقاربها ، وحينما تنسم هواء الشارع تتنفس الصعداء كما لو كانت قد أفاقت من كابوس مزعج أو قذف بها ملاك رحيم من أغوار الجحيم ! . . .

والرواية محكمة البناء ، وقد عرفت المؤلفة كيف تجتذب اهتمام القارئ على طول صفحاتها ، وجعلها تؤدي المعنى دائماً بطريق مباشر دون تألق في الاسلوب ولكن في احكام ودقة ، كما أن رسم الشخصيات ودقائق نوازعها النفسية غاية في الاتقان . وهي تعرف كيف تزوج بين النظرة الموضوعية الى ما يحيط بها والنظرة الذاتية التي تفوص بها الى اعماق نفسها محاولة استكشاف احساسها في صراحة وصدق حتى كأنها تعكس لنا روحها في مرآة صافية .

والحقيقة ان النجاح الذي لقيته رواية « لا شيء » ما زال أمراً يدعو الى التساؤل والنظر لقد فسره بعض النقاد بأنها كانت تمثل « واقعية الأرواح » في مقابلة « واقعية الأشياء » التي رايناها عند كاميلو ثيلا . وهي نظرة صائبة بغير شك ، ولكن الرواية الى جانب ذلك صرخة احتجاج

لجيل هذه المؤلفات على مجتمع ما بعد الحرب الأهلية . وقد زاد فى قيمة هذه الصرخة أنها كانت صادرة عن امرأة ، فالواقع أن الرواية تفيض بالاثوية ولا سيما فى نظرتها - أو نظرة بطلتها ، فالأمران سواء - الى الأشياء والأشخاص ، وفى الشعور العميق بخيبة الأمل ومرارة الوحدة وقلة جدوى الحياة .

ومن هنا ربط مؤرخ الأدب الأسباني **بالوينابرات** بينها وبين الفلسفة الوجودية ، وإن كان يشك فى كون المؤلفات قرأت لجان بول سارتر أو لسيمون دى بوفوار . ولكن مفهوم القصاصة الأسبانية عن العالم يتفق مع مفهوم الكاتبين الوجوديين الفرنسيين : عالم مريض ومجتمع منتن يورث الفتيان والتفزز . على أن الناقد **إيجلسياس لاجونا** يرى فى هذا الرأى مبالغة كبيرة ، فهو ينكر أن يكون للرواية مثل هذا العمق الفلسفى ، ويقول أن المسحة الوجودية التى لاحظها بالوينابرات عليها سطحية ظاهرية ، فاندريالى تصورها لنا ليست إلا فتاة بورجوازية منطوية على نفسها ، عاطفية ، قليلة الثقة فى نفسها ، فهى تهرب من المجتمع وتتجنب الاحتكاك بالناس ، ولكنها فى النهاية أنشئ متعطشة الى الحب (٥٢) .

كاستيو بوتشى :

ونرى كذلك مثل هذه الواقعية فى مؤلف من أكثر كتاب جيله إثارة للاهتمام فى أسبانيا المعاصرة ، هو خوسيه لويس كاستيو بوتشى José Luis Castillo Puche . وقد ولد هذا الكاتب سنة ١٩١٩ فى بلدة يكة (حيث قضى طفولته وصباه الكاتب المشهور أثورين الذى أسلفنا الحديث عنه) ، واشتغل بالصحافة فأصبح اليوم من أعلامها المبرزين ، وسمح له هذا العمل بالتنقل الكثير ، فزار الكونغو وتركيا وجاب القارة الأمريكية مندوباً خاصاً لبعض الصحف ، وهو الآن يعمل مراسلاً فى الولايات المتحدة لأحدى الصحف الكبرى فى مدريد . وكان من ثمرة هذه السياحات الكثيرة مجموعات قيمة من التحقيقات الصحفية مثل كتابه « أمريكا من أدناها الى أقصاها » .

وكان كاستيو بوتشى الى جانب عمله فى الصحافة قصاصاً اخلص لفنه وتوفر عايه ، حتى أن بعض النقاد اعتبره أصدق كتاب جيله . ولسنانريد أن نسلم بهذا الحكم ، ولكن الذى لا شك فيه هو أنه ممن يقفون اليوم فى الصف الأول من الكتاب الروائيين فى اسبانيا . وفى كل انتاجه الروائى نلاحظ هذا الاتجاه الى استبطان دخائل النفوس ومعارجها الخفية .

فمن رواياته الأولى التى تمثل هذا الاتجاه فى إطار من الواقعية « بلا طريق Sin camino » (نشرت أولاً فى بونوس ايرس سنة ١٩٥٦ ثم فى مدريد سنة ١٩٦٣) وهى رواية فيها كثير من ملامح السيرة الذاتية ، فنحن نعرف أن المؤلف كان قد اتجه فى شبابه المبكر الى الانخراط فى سلك رجال الدين ، ولكنه اكتشف أنه لم يخلق لحياة الرهبنة ، فترك المسوح ، وانطلق الى دنيا الله العريضة . والمشكلة التى يعرضها علينا كاستيو بوتشى فى رواية « بلا طريق » تبدو كما لو كانت مشكلته هو خلال أزمة تردده بين الكنيسة والحياة . فالبطل مثله يستعد لانتهاج طريق الرهبنة ، ولكن سلسلة من الاحداث فضلا عن شخصيته المتمردة التى لا تقنع بالايمان الساذج العامى تدفعه الى تغيير مجرى حياته . وليس فى الرواية عقدة فكرية أو فلسفية لاهوتية ، وإنما

(٥٣) عن كارمن لافوريت النظر كتاب بالوينابرات ٨٠٦/٣ - ٨١٠ وإيجلسياس لاجونا ٢٦٣ - ٢٦٨ .

مهارة الكاتب تتجلى في محاولة بطله الوصول الى قرارة نفسه لكي يكتشف ما اذا كان لديه استعداد حقيقى صادق لحياة الترهيب والعبادة أم لا . فالرواية اذن ليست رواية دينية ولا فيها تشريح للكانوليكية كما نجد في بعض روايات جراهام جرين مثلاً ، وانما هى تحليل لمشكلة هؤلاء الشباب الذين تدفع بهم عوامل خارجية عن ارادتهم الى سلوك طريق الرهبنة دون استعداد فطرى ولا اقتناع ذاتى .

وفي رواية « المنتقم El vengador » (١٩٥٦) لكاستيو بوتشى نرى أزمة اخرى من ازيمات الضمر ، وان كانت في ميدان آخر مختلف ، فنحن نرى المؤلف هنا بعد صفحات تمهيدية رائعة في وصف ذكريات صباه عن الحرب الأهلية وأحوالها يقدم لنا شخصية هذا « المنتقم » : انه جندي خاض الحرب مع قوات الوطنيين وتردد في جبهات القتال بعيداً عن بلده « إيكولا Hécula » (وهو رمز يشف عن بلد المؤلف نفسه : يكسة Yecla) ، ثم هو يعود الآن بعد نهاية الحرب لينتقم من قتلة أسرته ، فقد كانت بلدته آنذاك في المنطقة التي حكمها الشيوعيون ، وحينما يستقر الجندى العائد في مدينته مصمماً على أن يأخذ ثأره بيده يفاجأ بأن هؤلاء الذين يتهمهم بقتل أسرته قد تحولوا الى قوم متدينين صالحين . فماذا يكون موقف هذا « المنتقم » المتعطش لدماء غرمائه وقاتلى أهله ؟ من جديد نرى أنفسنا ازاء مشكلة دينية خلقية . . . أزمة ضمير هذا الجندى الموزع بين عصبية لاسرته وحميته لمن قتل من أهله بغيّاً وعدواناً وبين الاقدام على الايقاع بمن قد يكونون أذنوبوا من قبل ولكنهم الآن من الصلاح بحيث لا يرى لنفسه عليهم سبيلاً . ولكن مسألة مصرع أسرته كذلك ليست واضحة تمام الوضوح ، فهو يتقصى الحقيقة ويجمع خيوط الماضي ، وأخيراً يكتشف أن أهله وأخوته الذين كان يظنهم ضحايا بريئة لم يكونوا خيراً من خصومه ، فقد كانت لهم أيضاً جنائياتهم وجرائمهم قبل أن تأتيهم مصارعهم . وحينئذ يومض في نفس جندينا الذى قدم للأخذ بالثأر شعاع من الرحمة والغفران فيستقر عزمه على نسيان كل شيء .

الرواية اذن معالجة لمشكلة الأخذ بالثأر . . . إحدى المشكلات المتخلفة عن الحرب الأهلية . وهى قبل كل شيء تحليل رائع لنفسية هذا الجندى وحياته الباطنة وتوزع ضميره بين الانتقام والمغفرة . وقد وفق المؤلف في رسم هذه النفسية المعقدة التى تضاربت فيها تيارات متشابكة ، وعرف كيف يتطور بها وينمو مانحاً إياها أبعاداً مساوية هائلة . وهى في النهاية درس خلقى يوحى به المؤلف في رفق وبغير مبالغة بحيث لا يخرج بطله عن حدود الإنسانية . . . درس في المغفرة وما تسكبه في النفس من أمن وسكينة : « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر ! » . ويتسم أسلوب الرواية بالإيقاع البطيء والاستطراد في رسم متأن دقيق لصور من حياة البلدة الصغيرة . على أن هذا الايقاع البطيء كان مما تميز به كتاب هذه المنطقة من شرق اسبانيا ، رأيناه من قبل عند « أثورين » ثم كذلك في نشر جابرييل ميرو . وقد كان كاستيو بوتشى شديد الإعجاب بهذين الكتاتين وقد اعترف بتأثره العميق بهما .

ونأتى أخيراً الى رواية من آخر انتاج هذا القصاص ، هى « خط عرض ٤٠ Paralelo 40 » (١٩٦٨) حيث نرى المؤلف يعرض علينا من جديد إحدى هذه الازيمات التى يصطدم بها الضمير الإنسانى والتى يمكن أن ترتفع بشخصية بسيطة بدائية الى درجة عالية من السمو والتعقيد .

البطل هنا « خينارو Genaro » بناء فقير ، ومسرح الرواية هو « كوريا » ولكنه لا يعنى كمالاً يدل عليه ظاهر اللفظ ، اذ أن احداث الرواية لا تخرج من مدريد ، وانما هو يقصد ذلك الحى الذى يقيم فيه الجنود والضباط الامريكيون الذين يعملون فى القاعدة العسكرية المقامة فى احدى ضواحي مدريد ، (وهى احدى القواعد التى انشئت على اثر المحالفة العسكرية بين اسبانيا والولايات المتحدة سنة ١٩٥٣) ، وذلك أن اهل مدريد يطلقون فى سخرية على هذا الحى الأمريكى اسم « كوريا » . و « خينارو » البناء المسكين يكسب لقمة عيشه من فضول ما يقذف به اليه السادة الأمريكيون الذين دخلوا اسبانيا باسم التحالف دخول الفاتحين الغزاة ، ولهذا فانه يكن لهم كراهية شديدة حملته على أن ينضم الى الحزب الشيوعى المحظور فى اسبانيا . غير أن هذا لا يمنعه من أن يستمر فى خدمته للجنود الامريكيين ، اذ أنه — على حد قوله هو — مثل اولئك البقايا اللاتى يعرضن اجسادهن عليهم وهن يضمرن لهم اعمق البغض .

غير أن البناء الشيوعى يتعرف على توماس الزنجى الأمريكى وتنعقد بين الرجلين صداقة تبدأ بعلاقة مصلحة ومنافع ولكنها لا تلبث أن تنتهى الى مودة وطيدة خالصة ، وان كانت لا تؤثر فى اخلاص خينارو لمبادئ حزبه الشيوعى الذى ينظر فى قلق وريبة الى هذه الصداقة بين أحد رجاله وجندى من جنود « الاحتلال الأمريكى » . وأخيراً يتلقى خينارو أمراً باغتيال صديقه الأسود ، وهنا تبدو تلك الأزمة التى تعذب ضميره : كيف يوفق بين تعليمات حزبه وبين هذا الحب الأخرى الذى انعقد بينه وبين صاحبه الزنجى ؟ فهو يتهرب أولاً من تنفيذ الأوامر الصادرة اليه ويعمل على أن تسند المهمة الثقيلة الى أحد زملائه . ويزيد فى عذابه وقلق ضميره ما يعرفه من وقوع توماس فى حب فتاة اسبانية ومن عزمه على الزواج منها . وذلك أن خينارو كان قد أصبح موضع ثقة الجندى الأمريكى الذى يفضى اليه بأسراره وآماله وآلامه . ويظل خينارو كذلك فى عذاب تردد حتى ينتهى به الأمر الى خيانة تعليمات الحزب وتهيئة طريق الفرار والنجاة لصديقه مضحياً بنفسه فى سبيل تلك الصداقة .

والرواية كسابقتها لا تخلو من درس خلقى ، فهى تفنن بالتضامن الانسانى الذى يسمو على الحواجز الاجتماعية والفوارق العنصرية والمبادئ السياسية . ولكن المؤلف كان حريصاً على أن يودع آراءه فى الرواية بتقنين حذر حتى لا تتحول الى ما يشبه الموعظة . هى رواية فكرية المضمون عاطفية المحور ولكنها تدور فى اطار واقعى خالص لا يخلو من الصراحة الخشنة الجارحة ، فقد وفق الكاتب فى تصوير هذه « المستعمرة » الأمريكية فى حى « كوريا » المدريدى ونماذجه البشرية من أبناء الطبقات البائسة من العمال وأصحاب المشارب والبقايا والقوادين وغيرهم ممن يتعيشون على هامش حياة العسكريين الأمريكيين . ولعل كاستيويوتشى هو أول من أقدم فى شجاعة وصراحة على معالجة تلك المشكلة الجديدة التى تمخضت عن القواعد العسكرية الأمريكية وعن وجود عدة آلاف من جنود الولايات المتحدة وضباطها على أرض اسبانيا (٥٤) .

رامون سوليس :

ونختتم حديثنا هذا بالكلام عن هذا الروائي الذي تنسم أعماله بتعمق النفسيات ومحاولة استكناه الاسرار التي تكمن في قاع الروح مهمّدت في الظاهر بسيطة عادية .

ولد رامون سوليس Ramon Solis سنة ١٩٢٣، في قادس إحدى المدن الساحلية الاندلسية المطلة على المحيط الأطلسي ، واستكمل دراسته في مدريد ، فحصل على الدكتوراه في القانون وفي العلوم السياسية في سنة ١٩٥٧ ، وكانت ملكاته الادبية قد تفتحت منذ سنوات دراسته ، فنشر أولى رواياته سنة ١٩٥٤ ، واشتغل بعد ذلك في ميدان الصحافة الادبية ، ولكن الرواية التي نبتت قدمه في عالم الفن القصصي كانت روايته التاريخية « قرن جديد يترك الأبواب » (١٩٦٣) ، وكان اهتمامه بالتاريخ قد بدأ من قبل في عمل تاريخي الطابع هو « قادس في مستهل القرن التاسع عشر El Cadiz de de las Cartes » الذي فاز بجائزة المجمع الاسباني سنة ١٩٥٩ .

وعمل سوليس أميناً عاماً لهيئة « الاتينيو » في مدريد (وهي من أكبر المؤسسات الثقافية وأعرقها تاريخاً وأغزرها نشاطاً) فيما بين سنتي ١٩٦٢ و ١٩٦٨ ، ثم أصبح رئيساً لتحرير مجلة « الرسالة الادبية La estafeta literaria » كبرى المجلات الادبية في مدريد . وزار مصر وبعض البلاد العربية سنة ١٩٦٦ ، وربطته منذ هذه الزيارة صلة مودة وثيقة بالبلاد العربية وأوساطها الادبية بدت في كثير من نشاطه الأدبي بعد ذلك .

وسوليس يعد الآن في طليعة الجيل الجديد من القصاصين الاسبان الباحثين عن اسلوب تعبري جديد في اطار الواقعية . وهو من ذوي الثقافة المتينة التي بدت في كثير من أبحاثه التاريخية والقانونية . وقد كان غرامه بالتاريخ ولا سيما بتاريخ بلده قادس هو الذي رسم معالم سيرته الادبية ، فقد بدأ بكتابة دراسات تاريخية عميقة كشفت في الوقت نفسه عن مواهبه الادبية ومن هذه الدراسات كتابه عن معابد قادس الفينيقية ، ودراسته عن قادس في مطلع القرن التاسع عشر حينما تحولت الى عاصمة اسبانيا المؤقتة في أيام غزو نابوليون بوناپرت وسقوط مدريد في قبضة القوات الفرنسية الغازية ، وكذلك دراسته القانونية التاريخية عن دستور قادس الذي صدر في سنة ١٨١٢ . ولعل اهتمامه بتاريخ قادس هو الذي أشاع في كتاباته منذ البداية روح التقدير للحضارة الشرقية والعربية ، فقادس كما نعرف كانت مدينة فينيقية تدين بازدهارها العظيم في العصور القديمة لهذا الشعب الشرقي السامي من أبناء عمومة الشعب العربي ، ثم كان لها على أيام العرب في الاندلس تاريخ مشرق ترك على هذه المدينة الجميلة وأهلها أثراً باقياً حتى اليوم .

ومن ميدان الدراسات التاريخية انتقل سوليس الى الفن الروائي ، فكانت روايته التاريخية الطويلة التي حياها النقاد منذ ظهورها بحماس شديد : « قرن جديد يترك الأبواب Un siglo llama a la puerta » ، وقد فازت بجائزة بويون Bullon في ١٩٦١ ونشرت في ١٩٦٣ . وفيها صور لنا المؤلف حياة قادس في هذه السنوات العصيبة : سنوات احتلال الفرنسيين لاسبانيا . وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الكاتب هنا للاحاطة بتلك الحقبة والاطلاع

على مراجعتها ووثائقها التاريخية فانه كان على وعى كامل بما تعنيه الرواية التاريخية ، اذ عرف كيف يحقق ذلك التوازن العسير بين المعرفة الدقيقة والنزاهة الموضوعية - وهما من شروط المؤرخ - وبين التعبير الادبى الفنى الذى يكتب به الروائى . من هذا المزيج الذى قدرت عناصره فى حساب دقيق خرجت لنا رواية سوليس لا لى تصبح وثيقة تودع الى جانب مثيلات لها فى وثائق دور المحفوظات ، او مرجعاً جديداً يضاف الى غيره من مراجع التاريخ ، وانما عملاً ادبياً نابضاً بالحياة . ولعل اجمل ما فى هذه الرواية هو ان المؤلف عرض لنا صورة من حياة قادس الاجتماعية والسياسية كما كان يراها فى ذلك الوقت رجل الشارع العادى . فهو من هذه الناحية يُعتبر من اول الروائيين التاريخيين الذين عرفوا كيف يواصلون فى اسبانيا ذلك العمل الفنى الكبير الذى اضطلع به بيريث جالدوس فى كتابه « الاحداث القومية » .

ولكن سوليس لم ينفق كل طاقته الخلاقة فى خدمة الموضوعات التاريخية ، بل انه عمل كذلك فى روايته « غريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) على معالجة احدى مشكلات السنوات الاخيرة فى اسبانيا ، وهى مشكلة المزارعين الاسبان الذين يضطربهم البحث عن الرزق الى العمل اجراً فى البلاد الاوربية ، وقد سبق ان تحدثنا عن هذه الرواية .

وفى سنة ١٩٦٥ ينشر سوليس روايته « صياح الدجاجة El canto de la gallina » التى عدت منذ ظهورها من أهم الأعمال الروائية التى صدرت فى السنوات الاخيرة .

ويسوق المؤلف روايته على لسان ميغيل اسبينوسا ، وهو قصاص وصحفى تكلفه احدى مؤسسات الصحافة باعداد تحقيق عن ديكة المصارعة وتربيتها فى اسبانيا ثم تصديرها الى بلاد امريكا اللاتينية حيث للناس اقبال شديد على مصارعات الديكة . ويقوم احد اصدقاء اسبينوسا بتقديمه الى مصارع الثيران السابق انتونيو كارمونا الذى يملك قرب « الجزيرة الخضراء » ضيعة يقوم فيها بتربية الثيران الوحشية والديكة المخصصة للمصارعة كذلك . ويدعو كارمونا صحفينا فى حفاوة الى قضاء ايام فى ضيعته حتى ينتهى من جمع مادة تحقيقه الصحفى . ويقبل اسبينوسا الدعوة ، وينزل فى ضيافة المصارع السابق فى بيته الريفى القائم فى وسط المروج والحقول الاندلسية . ويتعرف هناك على زوجة كارمونا : « اوليفا » التى تطلع ضيفها على مجموعة ديكة الصراع فى حظائر الضيعة ، اذ ان اوليفا نفسها هى التى تقوم بتربيتها ، وتشرح له تفاصيل عملها . وفى الوقت نفسه تدعوه أيضاً الى مشاهدة ما فى ضيعتهم من ثيران المصارعة الوحشية التى يقومون أيضاً بتربيتها وبيعها ، اذ ان كارمونا قد فرغ لهذا العمل منذ ان اضطرته اصابة شديدة وقعت به فى احدى الحلبات منذ اعوام الى اعتزال هذه الرياضة . وينتهر اسبينوسا الفرصة لى يشرع فى كتابة رواية كان يود ان يستوحى مادتها من جو الريف الاندلسى ، ولكن شخصية اوليفا تشده وتجذبه وتستولى على اهتمامه شيئاً فشيئاً ، كما انه يشعر بان فى حياة هذين الزوجين سرّاً غامضاً يحمله على محاولة استكشافه ، فهو يرى انهما يؤويان فى بيتهما شابة صارخة الجمال هى سوزان تصحب كارمونا فى كل مكان وتبدو كما لو كانت عشيقة له . ويحيره فى الوقت نفسه ما يبدو من حب اوليفا لزوجها . وتتوالى احداث الرواية ويرى اسبينوسا نفسه - دون ان يريد - وقد وقع فى غرام اوليفا المتروجة والوفية لزوجها . ويدفع به ذلك الى الاصرار على اكتشاف سر هذه الاسرة وما فى حياتها من متناقضات ، فكارمونا على الرغم

مما يبدو من حبه لزوجته وتعلقه بها يكثر من الخروج مع نساء أخريات ولا سيما السائحات الاجنبيات اللاتي يطيرن بألباهن مصارعو الثيران الاسبان ، فضلاً عن سوزان الغريبة التي تسكن معه ومع زوجته في بيت واحد . كذلك يسمع اسبينوسا انشاء حديثه مع الناس في الضيعة عن مغامرات كارمونا الكثيرة مع النساء . ولا يزال كاتبنا حتى ينكشف له السر في النهاية : ان كارمونا كان في الماضي فاتكة عابثاً مولعاً بالنساء ، ولكنه لم يعد رجلاً ، فان الاصابة التي وقعت له في آخر مصارعة قبل اعتزاله كانت من الشدة بحيث عرضته للموت ، وقد شفى منها ولكنها أدت الى افقاده رجولته ، غير انه في غروره وتشبثه بما كان له من ماض وشهرة في ميدان المغامرات الغرامية لا يريد أن يستسلم لمصيره ، فهو يريد أن يحيط نفسه بكل ما يؤكد ذلك الماضي وتلك الشهرة ، بل ان زوجته نفسها التي تعرف منه هذا الضعف البشري وفي تعاطفها معه ورثائها لمحتته لا تجد بأساً في أن تيسر له هذا العزاء عن رجولته المفقودة ، وهذا هو ما يجعلها تفضي عن « مغامرات » زوجها بل ولا تجد بأساً في أن تؤوى « عشيقته » سوزان في بيتها . وهي تفعل ذلك لأنها - فضلاً عن اخلاصها لمثلها في الحياة الزوجية تحس في قرارة نفسها بأنها المسئولة عن اصابة زوجها في حلبة المصارعة . ويزيد اكتشاف اسبينوسا لـ السر الرهيب من الحاحه على ملاحقة اوليفيا طامعاً في حملها على قبول حبه وهجر كارمونا الذي لم يعد لى امرأة تعرف سره ما يفريها بالبقاء الى جواره . ولكن اوليفيا التي كادته تخور في بعض لحظات الضعف لا تلبث أن تستعيد ايمانها بمثلها فتطلب من اسبينوسا أن يختفى من حياتها فبذهب على ألا يعود ، اذ انها عازمة على البقاء الى جوار زوجها حتى يقضى الله امرأاً كان مفعولاً .

وقد استطاع سوليس في هذه الرواية أن يقدم لنا شخصيات بالفئة التعقيد : كارمونا مصارع النيران الذي كان معبود الجماهير ومحط انظار النساء والذي لم يعد له بعد اعتزاله وفشله الا أن يجتر ذكريات مجده الغابر محيطاً نفسه بما يوهم أنه لا يزال ذلك البطل الفحل زير النساء ، وهو لا يخدع من حوله بذلك ، بل هو نفسه الضحية الاولى لهذا الخداع ، واوليفيا المرأة الرقيقة المليئة بالانوثة وقوة الارادة في الوقت نفسه ، والزوجة التي تمضغ آلامها في صمت وصبر « رواقى » ، واسبينوسا الكاتب الذى قدم ضعيفاً من اجل أداء عمل وهو ضيق الدرع به اذ أنه رجل تعود على حياة المدينة ولم يكن ممن تعجبه حياة الريف ، فاذا به يقع في سحر الحقول الأندلسية وطبيعتها البدائية ، وتأخذ بمجامع قلبه تلك الزوجة الفريدة ، فاذا به يحاول - على الرغم منه - اغواءها ...

والحقيقة أن قليلاً من القصاصين عرفوا كيف يفوصون الى نفسية المرأة كما عرف سوليس في تقديمه لنا هذا النموذج الانسانى الفنى بحياته الباطنة في شخص اوليفيا . وحتى الشخصيات الجانبية مثل سوزان عشيقة كارمونا الزائفة و « مرثيدس » صديقته السابقة بما فيها من شهوانية عارمة - قد استطاع الكاتب أن يقدم لنا من خلالها حياة نفسية باطنة ثرية بالانفعالات والإحاسيس على الرغم من ابتذالها الظاهرى . وكان المؤلف يرى في كل انسان قد تفتح له العين لأول وهلة أو لا تكاد تقيم له وزناً مادة ثرية فيها من العمق الانسانى ما يجعلها صالحة لكى يتخذها محور عمل قصصى رائع . ويكفى أن نتأمل شخصية كارمونا نفسه الذى يمثل حالة مرضية محورها الرغبة الجنسية حتى ولو لم يعد لديه الآن قدرة على ارضاء هذه الرغبة ... فهو يبدو

لنا لأول وهلة شخصية منفردة تسمئز منها النفس، ولكننا لا نمضى فى صفحات الرواية لنتعرف شيئاً فشيئاً على سر حياته حتى نرى أنفسنا مقبلة بالتدريج على نفهم سلوكه ، بل وعلى التعاطف معه والثناء لمحتنه ، ولا سيما اذا قدرنا أن حياته تجرى فى هذا المجتمع الأندلسى الذى يقيم وزناً كبيراً للمظاهر ... (٥٥) .

وفى سنة ١٩٧٠ ينشر سوليس رواية أخرى: «التصفية La eliminatória» وفيها ينتج مسلماً آخر مختلفاً عن مسلكه فى رواياته السابقة ، فهى ليست رواية ذات محور واحد تدور حوله ، وإنما تتعدد فيها المحاور والأبطال ، بحيث يمكن أن نقول انها مجموعة قصص فى قصة واحدة . والتصفية التى يشير اليها العنوان هى الخيط الذى يضم هذه القصص بعضها الى بعض دون أن تفقد الرواية تكاملها العضوى . ذلك ان المؤلف ينقلنا هنا الى جو احدى عواصم الاقاليم خلال الايام التى تسبق حدثاً رياضياً بالغ الخطر بالنسبة الى هذه المدينة . ففرقة كرة القدم المحامية - وهى من فرق الدرجة الثانية - استطاعت بعد جهد جهيد أن تصل الى مركز متفوق فى «الدورى» ولم يبق امامها للارتقاء الى الدرجة الاولى الا التغلب فى مباراتى (التصفية) على الفرقة التى وقعت عليها القرعة من فرق الدرجة الاولى المهددة بالنزول . وقد اتى الفريق المنافس الى هذه المدينة ، فنزل فى أفخر فنادقها استعداداً للمباراة الفاصلة . ويتفق فى نفس الوقت أن تدعو جمعية المحاضرات والحفلات الموسيقية فى المدينة أحد الشعراء المشهورين لكي يلقي محاضرة وقراءة شعرية فى نادى الجمعية . وينزل الشاعر المحاضر فى نفس الفندق الذى ينزله الفريق المنافس . ونرى بعد ذلك كيف يقدم لنا المؤلف بقية الشخصيات واحدة بعد واحدة : عاملة التليفون الجميلة فى الفندق التى يقع فى حباها لاعب مشهور من الفريق القادم فتتهجر من أجله خطيبها الموظف فى محل تجارى ، ورئيس النادى الرياضى فى المدينة والحاكم المدنى للاقليم وصفقاتها المريبة ، ومدرّب الفريق المحلى ومشكلته الخاصة مع زوجته التى تخونه ، ورئيس نادى المحاضرات ذو الحياة المستقيمة فى الظاهر والمغامرات الغرامية الخفية التى تنتهى بمصرعه ... وبين هؤلاء جميعاً من رجال ونساء علاقات تزداد تشابكاً وتعقداً بينما نتقدم مع المؤلف فى أحداث الرواية .

والحقيقة أن رواية من هذا النوع أصعب بكثير من الروايات ذات المحور الواحد والخط المستقيم ، فهى تحتاج الى مهارة وخفة وسرعة حركة من مشهد الى مشهد بحيث يكون القارئ محيطاً بما يجرى متابعاً لجزئياته . وقد عرف المؤلف كيف يقيم توازناً محكماً بين هذه الشخصيات والأحداث بحيث لا يطفى بعضها على بعض ، كما أنه استطاع أن يرسم لنا صورة دقيقة مشيرة لحياة مدينة صغيرة مثل هذه من مدن الاقاليم بكل مشكلاتها الكبيرة والصغيرة وحياة الناس اليومية فيها ، بحيث يشعر القارئ أنه يعيش مع أبطال الرواية حياتهم ويشتركهم أزمانهم العاطفية والنفسية والفكرية . والغريب أن تعدد مسطحات الرواية وتراكبها بعضها فوق بعض وكثرة عدد



شخصياتها لم تحل أبداً بين المؤلف وبين تعمق نفسيات هذه الشخصيات والفوس الى حيواتها النفسية الباطنة في مقدرة رائعة (٥٦) .

وبعد ، فأننا نكتفى بهذا الاستعراض السريع لاتجاهات الفن القصصى في اسبانيا الحديثة والمعاصرة وبالنماذج القليلة التي اخترناها لتمثيل تلك الاتجاهات . وخلاصة القول ان الفن القصصى يجتاز اليوم مرحلة نهضة كبيرة في اسبانيا تتجلى في العدد الكبير من الروائيين الذى تحفل به اسبانيا المعاصرة ثم في الدرجة العالية من الجودة التى تبدو في انتاج الكثير منهم . ونعود فنكرر ما سبق أن ذكرناه من أنه من المؤسف أن هذا العالم القصصى الثرى الخصب بقيمه الفنية ما زال الى حد بعيد مجهولاً من جانب القراء العرب على الرغم من أن ذلك الأدب الاسبانى - ومعه أدب أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية - هو أوثق الآداب الأجنبية صلة بآدبنا العربى وراثته الخالد الجيد .

★ ★ ★

(٥٦) عن رامون سوليس راجع كتاب بالبويña برات ، الطبعة الثامنة المنقحة ، المجلد الرابع ، ص ٩٠٩ - ٩١٤ ، وإيجليسياس لاجونا ١٣٤ - ١٣٥ .

* سامية أحمد أسعد

الرواية الفرنسية المعاصرة

الحديث عن الرواية الفرنسية المعاصرة حديث قد يطول ، خاصة أن تلك الرواية تخطت حدود فرنسا في كثير من الأحيان . ويذكر القارئ أن العالم أجمع تحدث ، في فترة ما ، عن «وجودية» سارتر J.P. Sartre وعبث كاموس A. Camus ، وأنه يتساءل اليوم عن ماهية «الرواية الجديدة» nouveau roman ومصيرها . هذا ولا تقف أهمية «الرواية الجديدة» عند هذا الحد ، بل تتعداه لتثير النقاش والجدل حول بعض القضايا الهامة حيث نراها ، على سبيل المثال ، تطرح قضية فهم العمل الأدبي . ولقد سبق أن طرح فن الرسم قضية الفهم عندما اتجه إلى التجريد والرمز ، ولا زالت «الموجة الجديدة» la nouvelle vague في السينما تطرحها حتى اليوم .

ظلت الرواية الفرنسية المعاصرة في تحدد مستمر منذ بداية القرن العشرين حتى أيامنا هذه ، وعرفت اتجاهات ومدارس متعددة ، وأشكالاً ومضامين متعددة أيضاً ، ولا تيسر حيويتها هذه مهمة الباحث ، بل تضعه أمام قضية معقدة : قضية الاختيار ، أي الروائيين

✻ الدكتورة سامية أحمد أسعد مدرسة الأدب الفرنسي بكلية الآداب جامعة القاهرة . صدرت لها دراسات عديدة في الأدب الفرنسي الحديث عن سارتر وكامو وجان جينيه وغيرهم كما ترجمت عدداً من الكتب في النقد الأدبي وكذلك بعض المسرحيات .

يختار ؟ وهل يخضع اختياره لمعيار بعينه ، أم يترك لمزاجه الخاص ، وميله الى هذا الكاتب وابتعاده عن ذاك ؟ رأينا ، في هذا الصدد ، أن هناك أسماء تفرض نفسها علينا فرضاً ، نظراً لنزعتها الابتكارية ، أو تأثيرها البعيد المدى ، أو أصالتها الخ . . . ، وعادة ما يطلق مؤرخو الأدب على أصحابها اسم « كبار الكتاب » بينما اخترنا أسماء أخرى لتأثيرها العميق على الرواية المعاصرة ، فرنسية كانت أم أجنبية . وأحياناً استوقفنا الكاتب الروائي أثناء البحث لميلنا الخاص إليه ، وتعاطفنا معه ، وتجاوزنا مع العالم الذي يصوره . وما دام الاختيار قد كتب علينا فلا بد من أن نلفت النظر الى أننا توخينا الذاتية قبل الموضوعية . لذا ، قد يختلف البعض معنا حول أهمية هذا الكاتب أو ذاك . وردنا أن « الكاتب الكبير » نادراً ما يختلف عليه اثنان . ومن ثم ، جاء اختيارنا مطابقاً في أغلب الأحيان لاختيار مؤرخي الأدب .

لكننا لن نروى تاريخ الرواية الفرنسية المعاصرة ، بادئين من الحرب العالمية الثانية . بل سنحاول أن نرسم الخطوط الرئيسية لتطورها منذ ذلك الحين - مابعد ١٩٤٥ - حتى أيامنا هذه . إلا أن طبيعة تلك الرواية تجعلنا نرجع الى أوائل القرن العشرين ، حيث أرسى قواعدها نفر من كبار الروائيين في العالم ، وأغلبهم من غير الفرنسيين .

سنتحدث عن كل كاتب على حدة ، ولو أننا أردنا غير هذا لما استطعنا ، نظراً لطبيعة المؤلفات ذاتها . فالكاتب الذي نذكرهم لا يكونون « مدرسة » بالمعنى المصطلح عليه للكلمة ، حتى لو تشابهت أعمالهم الى حد كبير . فالعيب عند سارتر يختلف عن العيب عند كامو . كما أن اقطاب « الرواية الجديدة » يقفون موقف الرفض من الرواية التقليدية ، لكنهم لا يسيرون بعد ذلك في ذات الاتجاه . ولا يعنى هذا أن دراستنا ستكون مجموعة من الجزر المتفرقة التي لا يربط بينها شيء . ويمكن ، بشيء من التعسف ، الالتجاء الى التقسيم الزمني ، وتقسيم الدراسة الى مراحل ثلاث :

١ - ماقبل ١٩٤٥ .

٢ - تحول الرواية بعد الحرب العالمية الثانية .

٣ - « الرواية الجديدة » .

كلمة أخيرة : لسوف يلاحظ القارئ أننا كثيراً ما نلجأ الى النصوص ، ولربما عاب علينا هذا من الناحية المنهجية . وردنا أن الباحث - الناقد ، مهما حلل النص وعلق عليه ، فلن يبلغ أبداً كلمة واحدة مما قاله صاحب النص . كما أننا ترجمنا بعض النصوص لأول مرة ، وترجمنا أيضاً نصوصاً سبق ترجمتها ، عملاً على تجانس أجزاء البحث المختلفة .

★ ★ ★

(١)

بدأت الرواية الفرنسية ، منذ مطلع القرن العشرين ، تتطور شيئاً فشيئاً ، قاطعة صلتها بالرواية التقليدية . بينما شهدت أوروبا وأمريكا تطوراً مماثلاً سار في ذات الاتجاه . وجدير بالملاحظة أن الروائيين الذين تم على أيديهم هذا التطور لم يتعارفوا في كثير من الأحيان ، أو فعلوا ذلك في فترة لاحقة لكتابتهم .

الرواية الفرنسية المعاصرة

١. كانت الرواية التقليدية تقدم للقارئ واقعا متماسكا هضمه الكاتب سلفا وعلق عليه ، ويكفى الكشف عنه بدقة للعشور على صورة متماسكة له . كانت قد عودته على شكل معين للسرد ، والوصف ، والتحليل ، ونقلت له قصة بطل يعيش في عالم محدد المعالم . كانت سائر الشخصيات فيها شخصيات محددة المعالم ، شبيهة بقطع الشطرنج ، يحركها الكاتب كيفما شاء وفي الاتجاه الذى يشاء . وكان من الممكن ان نهتم بها أكثر مما نهتم بالعالم المحيط بها ، مع ان لا وجود لها الا بذلك العالم .

٢. كان الكاتب يهتم أول ما يهتم بالدراسة النفسية ، ويعالج الزمان على طريقة المؤرخ أو كاتب السيرة الذاتية . وكانت روايته ، من حيث البناء ، تتابع التسلسل الزمنى ، الموضوعى للأحداث . ولم تكن مهمة القارئ ، ازاء كل هذا ، الاسهلة يسيرة . كان يجد كل شئ مفسرا ، مشروحا ، محولا الى وصف وتحليل . لم تكن الرواية فى حاجة الى مجهود ، عند القراءة ، لأنها لا تشتمل على أى غموض ، ولا تقابل الواقع فى كثير من الأحيان .

٣. ثم لاحت بوادر التطور مع بروسـت M. Proust ، وموزيل R. Musil ، وكافكا F. Kafka ، وفولكنر W. Faulkner ، وداريل L. Durrell ، وجويس J. Joyce - وهى أسماء أصبحت اصحابها كتابا كلاسيكيين فى القرن العشرين فى وقت واحد تقريبا ، سلام هؤلاء الروائيون بشئ جديد لا بد منه : أن تقدم الرواية واقعا لا يفهمه القارئ فهما تاما مباشرا ، وهذا بالذات ما حير قراء بروسـت منذ البداية (وصوروا عالما حائرا لا يستقر ، اختلطت فيه الذاتية بالموضوعية . لم يرووا قصة ، بل نقلوا مزيجا من الاحاسيس ، والانطباعات ، والتجارب . لم يقدموا للقارئ رواية « جاهزة » ، بل اقترحوا عليه بوصفها مادة شاعرية ، مرنة غامضة ، ولم يجعلوه يتابع سير أحداثها فى سر ، بل عمدوا الى تضليله ، كأنه فى حلم أو كأنه فى الحياة . . لم يصوروا عالما محددا ، بل عالما يتغير أمام عينى البطل والقارئ ، اللذين يجاهدان لكى يكونا رؤيا موضوعية عنه ، وان لم يتوصلا الى ذلك دائما . لم يحددوا موقع الانسان من العالم الذى يعيش فيه ، بل راوا أن رؤيا عالم الواقع هى التى تخضع لعلاقة « الانسان - البطل » بالعالم . ولم يعد « الواقع » عندهم خلفية للوحة التى يرسمونها ، بل أصبح وعى البطل هو الذى يسيطر على الرواية ، ولم يعد للعالم الواقعى وجود الا بالقدر الذى ينعكس به فى ذلك الوعى . واذا اردنا وصف هذه الرؤيا ، فلا مناص من أن نقول انها رؤيا « فينومينولوجية phénoménologique » ، وان بدت الكلمة غريبة بعض الشئ على عالم الرواية .

٤. أصبح الواقع الروائى ، مع هؤلاء الرواد ، واقعا اسطوريا مشبعا بالمعاني ، لكل حدث فيه معنى خاص ، بقدر قد يكثر أو يقل ، وكل واقعة فيه تتخذ مكانها فى سياق رمزى ، ويختلط الحدث فيه بالاسطورة . هكذا يدخل القارئ عالما ثريا متعدد الجوانب ، لكل حدث واقعى فيه معان وتفسيرات عدة . وعليه ان يعثر ثانيا على الرموز النفسية ، والبنائية ، والفينومينولوجية ، والروحية ، الخ . . . التى تشتمل عليها الرواية .

وكانت الآثار المترتبة على الحرب العالمية الثانية نقطة تحول هامة فى تاريخ الرواية الفرنسية خاصة . عبرت تلك الرواية فى مرحلة أولى ، عن مفهوم ميتافيزيقى وأخلاقى معين ، من خلال نصوص - أصبحت لها شهرة عالية - تناولت مصير الانسان ، وانتظم كل شئ فيها

حول هذه الرؤيا . وسرعان ما انتقلت ، في مرحلة ثانية ، من التساؤل عن النفس والمجتمع ، والأخلاق ، والميتافيزيقا ، الى التساؤل عن الجمال والفينومينولوجيا . ولا بد من أن نقرر ، بهذه المناسبة ، حقيقة تاريخية هامة ، ألا وهي رفض الكاتب الروائي اليوم للقضايا الأخلاقية الكبرى ، واهتمامه بقضايا الجمال ، وقصر فنه على الشكل مع استبعاد المضمون النفسى أو الأخلاقى ... الخ . فلقد ظهر ، منذ عام ١٩٥٤ ، اتجاه روائى جديد اهتم بالشكل أولاً . وعبرت ((الرواية الجديدة)) عن طريقة معينة للاحساس والوصف وفهم الجمال . لم تبحث عن مصير الانسان ، بل أعادت النظر في الصور التى تتكون لدى الانسان عن نفسه . وعالجت الزمن بطريقة لا زالت تحير القارئ كما سبق أن حيرته أيام بروسست . فالزمن فيها زمن مضى وعاشه البطل . ومن ثم كانت كثرة التجائها الى المونولوج الداخلى monologue intérieur وهى لا توجسه الزمن من الماضى الى الحاضر ، حيث تتوقف القصة ، بل تظل تتأرجح طوال السرد ، بين سلسلة من الرؤى الزمنية ، لا تتبع مساراً محدداً ، بل تتحول الى شئ أشبه بالمتاهة . ولا يتكون الواقع فيها من مجموعة من الوقائع الوصفية المحايدة ، بل من بعض الأبنية الرمزية التى يدعى القارئ الى حلها وتفسيرها .

ذكرنا ، فى سياق حديثنا ، بروسست ، وجويس ، وكافكا ، وداريل وغيرهم من أئمة الرواية فى القرن العشرين الذين كان لهم أعظم الأثر فى تطورها . ولربما رأى البعض أن الحديث عنهم هنا ، فى إطار الرواية الفرنسية المعاصرة - مادامت كلمة معاصرة تلزماً بالبداية من غداة الحرب العالمية الثانية - قد يكون خروجاً عن الموضوع . لكننا نرى ، على عكس ذلك ، أن ذلك الحديث شئ لا بد منه لفهم تلك الرواية ، و « الرواية الجديدة » خاصة . ولنبدأ بمارسيل بروسست .

لعب مارسيل بروسست ، بالنسبة لكاتب الرواية فى العشرينيات ، دور الرائد العبقرى الذى لا يضارع . فلقد أثار « ثورة أدبية » تشبه الثورة التى أثارها كانت Kant قبله بقرن ، فى عالم الفلسفة . كان أول من قلب العلاقة بين الانسان والعالم ، وأول من حول اهتمام الأديب بقضية المضمون الى اهتمام بقضايا الاحساس ، والرؤيا ، والنسبية والمعرفة ، والوصف ... الخ . وكلها قضايا ظلت ، ولا تزال ، تشغل خلفاءه فى المقام الأول .

× بدأ بروسست بادانة الرواية التقليدية والتنديد ، من خلال النظرية التى عرضها فى **الزمن المستعاد** Le Temps retrouvé بالرؤيا الموضوعية التى اشترك فيها الروائيون الذين سبقوه : **جى دى موباسان** G. de Maupassant و **اميل زولا** E. Zola ، **بل وجوستاف فلوبيير** G. Flaubert وهاجم الفن الواقعى المزعوم قائلاً :

« عندما نقول الجو مضطرب ، والحرب ، ومحطة عربات ، ومطعم مضاء ، وحديقة مزهرة ، يفهم الجميع ما نريد قوله » .

× بينما الواقع شئ مختلف تماماً . واعتبر الأدب الذى يكتفى بوصف الأشياء وتقديم بيان بخطوطها ومساحتها ، أدباً أبعد ما يكون عن الواقع ، وان زعم غير هذا وأكد فى صفحات أقرب ما تكون الى نظرية فى « الرواية الجديدة » ، أن تغيير مفهوم الواقع شئ لا بد منه لتجديد الفن الروائى . لا ينبغى أن يكون واقع الرواية بعد الآن « عالم أشياء monde - objet » يصفه الكاتب بعناية ، مستخدماً لغة يشترك فيها الجميع ، بل يجب أن يصبح عالماً نصفه فى الانسان .

ونصفه في الأشياء . من ثم ، يمكن أن نقول أن كل إنسان يحمل بين طيات نفسه كتاباً معيناً لا بدليل له . يقول بروسست في هذا الشأن :

« ما على الكاتب ، لكي يعبر عن هذه الأحاسيس ويكتب هذا الكتاب الأساسي - الكتاب الحقيقي الوحيد - ، أن يخلقه ، بالمعنى الدارج للكلمة ، مادام قد وجد سلفاً في كل منا ، بل عليه أن يترجمه . الترجمة ، هذا هو واجب الكاتب ، وتلك هي مهمته » .

عندئذ ، تتخذ الرواية ايقاماً داخلياً يختلف عن كاتب لآخر ، ومن كتاب لآخر .

انطلاقاً من هذه النقطة ، كتب بروسست مجموعته القصصية الرائعة ، **البحث عن الزمان الضائع** التي اشتملت على الدراسة الاجتماعية ، والنزعة الشخصية ، واللعب بالزمان ، الخ يجد القارئ ، في هذه المجموعة ، وقائع وصوراً شهدها الراوي مارسيل ، أو يشهدها ثانية ، وآراء سمعها أو يسمعها ثانية ، وشخصيات تلفت النظر قابليها أو يقابلها ثانية . أي أن الراوي يعيش فترتين زمنيتين في آن واحد : الماضي وبعثه أو تجربته مرة أخرى . ولا تتمثل طريقة بروسست في النظر إلى الحياة وجمع تجاربها في السرد أو القصة التي تخضع للحدث النفسي أو الاجتماعي ، بل تتمثل في فن دقيق مثابر يتذوق ما يقدمه لنا الوجود ، أو يبعثه ، أو يعيد تكوينه ، أو يحكم عليه . . .

هكذا أتى بروسست بمفهوم جديد للرواية . لم يفهمها على أنها سرد أو خبر بل رأى فيها نوعاً من **المغامرة الذهنية ، والروحانية ، والجمالية** ، رأى فيها **التزاماً بالاحساس الشخصي ، وملحمة داخلية حميمة** . لم يطرح قضية الواقع ، بل تصورنا له . لم يعد الواقع في نظره موضوعاً يجب أن ينشغل به الفنان . وعلى هذا الأخير أن يتجه إلى الخيال . لا ينبغي أن يهب الفنان نفسه لذكر ما هو حقيقي ، أو ما ينبغي أن يكون حقيقياً أو ما يمكن أن يكون حقيقياً ، وعليه أن يهب نفسه لدراسة ادراكنا ، واساطيرنا ، وصورنا .

نلمس ، بالفعل ، أن **البحث عن الزمان الضائع** رواية « داخلية » حميمة ، بل أول رواية « داخلية » عرفت الحضارة الغربية منذ عصر النهضة . كما أنها رواية حديثة كانت بمثابة بداية الرواية « الفينومينولوجية » ، ذلك لأنها لا تصف العالم الوهمي أو الواقعي ، بل تدرس ، وتنقد ، وتحلل الصور التي تتكون لدى الإنسان من العالم ، تدرس وتنقد ، وتحلل بناءها ، ورموزها ، وتنوعاتها .

واكتشف بروسست أن تقديم صورة موضوعية للعالم منهج خاطيء ، وعرض في هذا الشأن نظرية واضحة كل الوضوح : هناك أداة فنية واحدة يلجأ إليها الفنان ، ألا وهي الذاكرة لكنها تعجز عن نقل الاحساس بالحياة التي مضت ، وتستبدلها بصور كاذبة زائفة . لذا ، يفرض بروسست الدقة الفوتوغرافية التي تتسم بها الذاكرة الذهنية ، ويفضل عليها الذاكرة العاطفية الجمالية ؛ هناك « فرق هائل بين الانطباع الحقيقي الذي يخلفه فينا الشيء والانطباع الرائف الذي ننقله عندما نحاول تصويره أحياناً » .

لذا ، صور بروسست عالماً لا حدود له ، اللهم إلا تلك التي تفرضها العين التي تنظر إليه ، ولا وجود له إلا من خلال هذه العين ، عالماً تفرض فيه الصور على الكاتب فرضاً في سياق رمزي ، ناتج من الحاجة الداخلية إلى الاحساس بالجمال ، تلك التي ظلت فترة طويلة معياراً لقيمة الفنان وأصالته .

يهم مارسيل ، بطل الملحمة الرمزية التي كتبها بروس وراويها ، بين صور العالم هذه سعياً وراء الزمان الضائع . وهنا ، تبين العلاقة بين الرواية الفينومينولوجية والزمان ، تلك القضية التي أعاد بروس النظر فيها ، وتأملها طويلاً في مجال الرواية . فالرواية الفينومينولوجية تقدم لنا رؤيا فنية لما يمكن ان نسميه « قصر النظر الزمني عند البشر » . ولا يتعلق الأمر ، في هذه الحالة ، بوصف الواقع ، أو سرد قصة حياة ، بل بدراسة الآثار المترتبة على قصر النظر هذا عند وصف الواقع ، أو نقل السيرة الذاتية .

هكذا فرضت على بروس قضايا الذاكرة ، والزمان ، وحيوية الصور وبعثها . ولقد عبر عنها جميعاً من خلال السعى وراء الزمان الضائع . يقول لنا الكاتب ، في البداية ، ان هذا السعى محاولة عابثة ؛ لا جدوى من ذكر الماضي ، وكل الجهود التي يبذلها المرء في هذا الصدد تذهب هباء . ذلك ان الماضي يختبئ في مكان ما ، خارج الذهن وبعيداً عن مداه ، متمثلاً في شيء مادي لا نحده . ويتوقف على الصدفة وحدها لقائنا له قبل موتنا ، أو عدم لقائنا له أبداً . لكنه يعود فيقول ان علينا ان نبذل قصارى جهدنا « لتحرير » الماضي ؛ قد يظل الماضي ، مادماً قد عشناه ، في حال أشبه بالأبدية المؤقتة ؛ على الفنان اذن أن يحاول استخلاصه وتخزينه والاتيان به الى الأبدية النهائية ، أي الى العالم الروائي .

وإذا أبرز أهمية الزمان في الرواية ، وأضفى عليها بالنال ، بهذا جديداً ، جعل بروس الاحداث تعبر عن نفسها ، لا من خلال خط مستقيم رسم على مساحة مستوية ، بل من خلال شبكة من الخطوط المتقاطعة . وهكذا وجد القارئ نفسه أمام حكاية لا يستطيع أن يدخلها من طرف ويخرج منها من طرف آخر ، في مسيرة متواصلة لا تتوقف . وتحتّم عليه الدخول الى عالم يفضل فيه ولا يعلم الى أين هو ذاهب . وزاد بروس الأمر تعقيداً عندما عمد الى وسيلة مبتكرة انفرد بها آنذاك : أن يجعل من إحدى الشخصيات كاتباً روائياً . بهذا التحايل ، لا يقدم لنا رواية قد انتهت ، بل رواية في سبيلها الى الكينونة (١) .

تتوج مطلع البحث عن الزمان الضائع حادثة « المادلين » الشهيرة ، وتعميق هذه التجربة النفسية الثمينة التي ننقلها للقارئ فيما يلي هو الذي ينتهي الى معجزة الزمان المستعاد . وإذا تكرّر لدى الراوي انطباعات متشابهة تدل على فرحة لا توصف ، يتمكن في النهاية من اكتشاف سر تلك الفرحة . لكن الكشف هنا كشف جزئي بعد ، يقع على الحدود الفاصلة بين الشعور والاشعور .

« مضت سنوات لم يعد خلالها لكومبريه ، ولا لكل مالم يك مسرحاً لساعة نومي ومأساتها ، وجود في نظري . وفي يوم من أيام الشتاء ، كنت عائداً الى المنزل عندما رأت امي أنسى اشعر بالبرد فعرضت على قليلاً من الشاي علي غير عاداتها . رفضت في أول الامر ، ثم عدلت عن رأيي ، لا أدري لماذا . فأرسلت تطلب صنفاً من الجاتوه يدعى Petites madeleines . . . وكان يومي الكئيب قد أرهقني ، وكذا فعل تفكيري في الفد الحزين .

(١) يصف لنا الآن روب - جرييه Alain Robbe-Grillet - أحد رواد « الرواية الجديدة » - في روايته في المتاهة Dans le Labyrinthe ، في آن واحد بعض الشخصيات الموجودة في الشارع ولوحة تمثل ما بداخل أحد المقاهي ، حتى تأتي لحظة تتقابل فيها المجموعتان : تدخل الشخصيات الحية في المقهى وتتخذ الى حد ما الأوضاع التي اتخذتها الشخصيات في اللوحة .

فرفعت الى فمي توا . بطريقة آلية ، ماعفة من الشاي كنت قد غمست فيها قطعة من الجاتوه فلانت . لكنى ارتجفت في اللحظة التي لمست فيها رشفة الشاي المختلطة بفتات الجاتوه سقف حلقى . وتنبت الى الشيء الخارق للعادة الذي يحدث لى . غمرنى متعة لذبة ، وعزلتنى ، دون ان أدري لها كنها . وسرعان ما جعلتنى لا ابالى بصروف الحياة ، وكوارثها التي لا تضر ، وقصرها الوسمى . تماما كما يفعل الحب ؛ ذلك انها غمرتنى بجوهر نمين : بالاحرى ، لم يكن هذا الجوهر فى أنا ، بل كان أنا . لم أعد اشعر اننى ضعيف . تابع . زائل . من اين جاءت لى هذه الفرحة القوية ؟ كنت اشعر انها مرتبطة بمذاق الشاي والجاتوه ، لكنها تتخطاه الى مالا نهاية بل يحتمل أن تكون من طبيعة مختلفة . من اين جاءت ؟ ماذا تعنى ؟ اسر . اجدها ؟ ها انذا ارشف رشفة ثانية لا اجد فيها شيئا يفوق ما وجدته فى الرشفة الاولى ، وثالثة تأتى لى بأقل مما أنت لى به الثانية ؛ حان الوقت اذن لكى اتوقف . يبدو أن تأثير الشراب قد قل . من الواضح ان الحقيقة التي نبحث عنها ليست فيه . واسما فى أنا . لقد ابقظها فى ، لكنه لا يعرفها ، ولا يستطيع الا أن يردد الى مالا نهاية ، بقوة أخذة فى الاقلال ، ذات الدليل . ولا اعرف كيف انسره . اريد ، على الأقل ، أن أتمكن من طلبه منه ثانية ، والعثور عليه بعد قليل ، كما هو لم يمس ، حتى اوضحه ايضا حاسماً . لكن كيف ؟ يا للشك الخطير ، عندما يشعر الفكر انه قد تخطى ذاته ، بينما هو فى آن واحد ، الباحث فى البلد الغامض الذي يجب ان يبحث فيه . والبلد الذي لا يفيد فيه كل ما يملك شيئاً . يبحث ، لا ، بل يخلق . انه امام شيء لم يوجد بعد ، ولا يستطيع أن يوجد له أحده .

عدت أساءل عن ماهية هذه الحالة المجهولة التي لا تأتى بأى دليل منطقي ، بل تأتى بيقين سعادتها ، وحقيقتها ، تلك الحقيقة التي تغيب امامها كل الحقائق الاخرى . سحابل ان اوجدها مرة اخرى .

هل تصل الى سطح وعيى الواضح ، تلك الذكرى ، تلك اللحظة القديمة التي اجتذبتها من بعيد لحظة مماثلة ، واثارتها ، وأنهضتها فى أعماقى ؟ لا أدري . لا أشعر الآن بشيء . لقد توقفت ، ولربما نزلت الى أعماقى ثانية . من ذا الذى يعلم اذا كانت ستصعد من ليها مرة اخرى ؟ على أن اعيد الكرة عشر مرات ، وأميل عليها . وفى كل مرة ، نصحنى الجبن الذى يبعدنا عن كل مهمة عسيرة ، وكل عمل هام ، بأن ادع الأمر وأشرب الشاي ، ولا افكر الا فى متاعب اليوم ورغبات الغد التي تستسلم لاجترارى بلا عناء .

وفجأة ، ظهرت لى الذكرى . كان هذا المذاق قطعة المادلين الصغيرة التي كانت العمة ليونى تقدمها لى صباح يوم أحد فى كومبريه . . . عندما كنت اذهب الى غرفتها لأقول لها صباح الخير ، بعد ان تغمسها فى الشاي والتليو . لم تذكرنى قطعة الجاتوه بشيء قبل تذوقها . ربما لأن . . . صورتها تركت أيام كومبريه ، وارتبطت بأيام اخرى أحدث . ربما لأن ما من شيء بقى من هذه الذكريات التي ظلت طول هذا الوقت خارج الذاكرة . كان كل شيء قد تحلل . كانت الاشكال قد زالت ، أو رقدت ، وفقدت القدرة على الانتشار التي كان يمكن أن تمكنها من اللحاق بالوعى . لكن ، عندما لا يبقى شيء من الماضى البعيد ، بعد موت الكائنات ، وهدم الأشياء ، يبقى كل من الرائحة والمذاق مدة طويلة ، وحدهما ، خافتين ، لكن أكثر حيوية - وأقل مادية - والحاحاً ، وأمانة ، كأنهما روحان

تتذكران وتنتظران ، وتاملان ، على اطلال ماتبقى ، وتحملان ، مبنى الذكرى الضخم ،
دون أن تميلاً ... » .

« اكتشاف الروائيون الذين جاءوا بعد بروست امكانية اللعب على مستويات عدة في
الزمان والمكان ، والخلط بين الأجزاء المكونة للواقع ، ورفضوا ، تحت تأثيره في أغلب الأحيان ،
السر الذي يكتفى بعرض صور من الواقع ، أي رفضوا القصة المتقنة التي تروى بطريقة موضوعية »
يفهمها كل القراء . واتجهوا الى أسلوب خيالي خلاق لا يبحث الفنان المبدع من خلاله عن حقيقة
منطقية يتفق عليها الجميع ، بل يهتم بالصور الداخلية الحميمة . وهكذا أصبحت الرواية على
يدى بروست اسطورة علينا أن نفسرها ، وترجمة لصورة مبتكرة يكونها الإنسان عن العالم .

★ ★ ★

× رفض روبير موزيل R. Musil الشخصية الروائية التقليدية قبل الرواية
الفرنسية الجديدة بثلاثين عاماً . فلقد كتب فيما بين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ الجزءين الأول والثاني من
كتاب عن بطل أبعد ما يكون عن الشخصية ، رجل بلا صفات L'Homme sans qualités
كما يقول عنوان الكتاب ، يدعى اولريك - لن نعرف أبداً اسم عائلته - كان ضابطاً ، ثم أصبح
عالماً في الرياضيات ، ثم لا شيء . اما والده « فشخصية » ... استاذ جامعي نمطي يلح على
ابنه لكي يصبح « شخصية » هو ايضا استاذاً جامعياً مثله ، لكن اولريك يقف
موقف الرفض من الحياة . لقد استأجر منزلاً قديماً في .. فيينا ، وأقام فيه ، ولم يمارس مهنة
معينة . لا الحياة العسكرية استهوتته ، ولا الرياضيات استوقفتها . انه انسان أصيل ،
متحرك ، صريح ، لا يمكن أن ينجح ، لاختلافه عن أولئك الذين يراعون الدقة والنظام ، ويقفون
دائماً عند الحد الوسط . . . وينجحون . هاهوذا وهو بعد في الثانية والثلاثين ، قد أخذ اجازة ،
واعفى نفسه من النظر نظرة جادة الى مشاغل البشر . فهو لا يعرف العشق ولا الطموح أو
الروابط . لن يحدث له شيء ، ولن يعيش أية مغامرة . ويلفت الكاتب نظرنا الى هذا منذ الفصل
الأول . .

« يسلم موزيل بفكرة تضيف على كتابه طابعاً تناقضياً منذ البداية . فبطله نفي لمفهوم البطل
anti-héros . كائن « محايد » يكاد لا يحمل اسماً ، ولا يمكن أن يكون مادة للدراسة
والتحليل ، ويرتبط بعالم لا يخلو من الاوهام والأشباح .

« وكما أراد موزيل ان يكون نفياً للبطل ، أراد أن تكون روايته نفياً للرواية anti-roman — وكان هذا النوع من الروايات قد ظل على هامش الرواية حتى عام ١٩٢٠ ، وقدّر له
أن يصبح مرحلة من مراحل تطور الرواية في الثلث الثاني من القرن العشرين .

ينتج عن وجود اولريك كشخصية رئيسية زائفة اختلال في توازن الرواية . ذلك أن اولريك
يعيش أحداثاً روايته ولا يؤمن بها . كما انه يفلت من ميثولوجيا المغامرة ، والهوى ، والتصوير
الاجتماعي والنفسى ، أي كل مقومات الرواية التقليدية . فهو كائن وسط الرواية ، لكنه نفي
لها . وتخليه عن ممارسة أية مهنة له دلالة في هذا الصدد . كان ملازماً ، وكان يمكن أن
يصبح كولونيلاً ، وجنرالاً ، لكنه استقال . كان عالماً في الرياضيات وكان يمكن أن يصبح مهندساً ،

أو استاذاً جامعياً ، لكنه أهمل ذلك الواجب الاجتماعي المدعو « وصولية » ، وفضل أن يكون هاوياً ، وأن تجرد من الأهواء . « ذات يوم ، تنازل أولريك حتى عن أن يكون أملاً » .

ولا تعلن رواية « رجل بلا صفات » عن شكل معين للباس فحسب ، بل تعلن أيضاً عن موقف روائى معين هو الذى يهمنى هنا : فن تجرى غير ملتزم يصور انساناً تنازل عن اصدار الاحكام على العالم الذى يعيش فيه ، واهتم بشكل الرؤيا التى قد تتكون لدينا عنه . لا يقبل العالم تفسيراً من وجهة النظر هذه ، ويتعلق الامر بتقديم صورة « خام » له ، يصورها انسان قصير أو بعيد النظر ، لا رأى له ، ولا يدافع عن رسالة سياسية أو اجتماعية معينة . وبهذا ، يعتبر موزيل كاتباً عاصر بروسست ، وجويس ، وكافكا ، وأعلن عن الرواية الفرنسية الجديدة التى لن تأخذ شكلها النهائى الا عام ١٩٥٠ .



« ينقل لنا جيمس جويس بدقة فى روايته اوليسس Ulyssse (١٩٢٢) ، ما يدور فى نفس ايرلندى متوسط الحال خلال الثمانى عشرة ساعة التى يعيشها فى دبلن يوم ١٦ يونيو ١٩٠٤ . ولا يمكن قراءة هذا الكتاب من أوله الى آخره ، كانه رواية محكمة البناء ، اذ ليست هناك حكاية أو استمرار ظاهرى فى ذلك اليوم الذى يقضيه رجل متوسط الحال فى مدينة حقيقية ووهمية فى آن واحد .

يرى جويس أن على الفن الروائى أن يستخدم الرمز لى يوحى بتعقيد الواقع ، وأن الحياة البشرية مهما كانت نافهة ، تنتظم حول بعض الانبئة النفسية والاسطورية . لذا بنى ما يمكن أن يسمى ملحمة الفئائية على رمز واختار من بين الاساطير الادبية اسطورة الاوديسسة وحاول أن يطابق حياة اوليس بمشاغل بورجوازي صغير من دبلن .

.. من ثم كانت اوليس مزيجاً من الواقعية الضاحكة ، والمونولوجات الداخلية والكاريكاتير ، والاحداث الدسمة ، والفئائية اللاذعة . واختلطت فيها المشاهد الخيالية بالمشاهد الحقيقية . وشطط خيال البطل ، ليوبولد بلوم ، حتى بلغ درجة الهذيان . ففى الاثناء التى يمر فيها فى احد الشوارع أو يدخل مكتبة ، أو يشهد موكباً جنائزياً ، أو بيتاً للدعارة ، تدور فى مخيلته مشاهد كاملة من البسيسكودراما psychodrama ، ويمتزج غليان ذهنه بعالم الواقع . كما ان الكتاب لا يخضع لوحدة الاسلوب . فلكل فصل فيه ، ولكل مقطع فيه ايقاعه الخاص ولغته الخاصة . ولقد أكد جويس ذلك عندما نقل ملحمة هوميروس فى ثمانية عشر فصلاً وجعل لكل فصل لونه ورموزه . كما أن كل فصل يرتبط بفن أو علم بعينه - اللاهوت . . التاريخ . . فقه اللغة . . الموسيقى . . الخ . . . ، أو تسيطر عليه صورة رمزية بعينها .

« هذا ويرجع الى جويس الفضل فى ادخال الاسطورة والرمز فى الادب الروائى المعاصر . وعندما ابدع الرواية الرمزية بيّن أن الواقع الروائى المزعوم لا يقوم على وقائع يمكن دراستها سوسيولوجياً . كما بيّن ان الرواية لا تبنى على قانون علمى للواقع ، بل على صورة انسانية

للعالم ، شأنها في ذلك شأن كل علاقة بين الانسان والعالم . فالرواية تقترح علينا بعض الصور الاسطورية ، وعلى الكاتب الروائي أن يعبر عن الحياة الانسانية من خلال بعض الخطط الاسطورية .

★ ★ ★

كل الكتاب الذين استوحوا جويس استوحوا كافكا ، اللهم الا في القليل النادر . ففن الرمز الروائي واحد عند الاثنين . كل ما هنالك ان كليهما قلب مسلمات الرواية بطريقة معينة . ففي رواية جويس ، (يخفى الواقع السطحي للوقائع والاحداث اسطورة تعطى معنى للمغامرة الروائية) ، اما كافكا فيعيد سرد سلسلة من الاحداث التي لامعنى لها في عالم يظل المعنى فيه معلقاً . وفي الحالتين ، يظل معنى العالم موضع بحث ، سواء زادت من شأنه غنائية جويس ورموزه ، أم قللت من شأنه المأساة الفردية الفامضة التي يعيشها أبطال كافكا .

فرض كافكا بعض الأساطير الخاصة بالقلق والعبث ، وهى أساطير وجدت فيها الرواية المعاصرة أشكالها السلبية . ولندكر من بين مؤلفاته روايتين اشتهرتا في العالم أجمع ، **القضية** Le Procès و **القصر** Le Château . يجرد **كافكا** الحكاية العادية من كل معنى . ففي **القضية** ، نرى رجلاً مجهولاً - لا يعطينا المؤلف أى تفاصيل عن أسرته ، أو حياته - يدعى ك . ، يقال انه « متهم » ، لكنه لن يعرف ابداً الجريمة التي ارتكبها أو نسبت اليه . ها هو ذا يقابل أحد المحامين ، ويجمع المعلومات ، ويهيم على وجهه ، ولا يتوصل أبداً الى لقاء القاضى المكلف بالتحقيق في قضيته . فيجوب مدينة وهمية قد تكون پراج أو غيرها ، ويحمل صاحبة البيت الذى يقطن فيه على أن توصى السلطات القضائية به خيراً ، ويتنزه ، ويحقق في قضيته ، كل هذا دون أن يعرف سبب الاتهام ؛ ثم يزداد قلقه ، ويعدد مساعيه ، وتستولى عليه حمى نفسية تزداد حدتها كلما تقدمت الرواية ، حتى ينفلذ فيه حكم الاعدام ، دون أن يحاكم او يمثل أمام قضائه ؛ ينفلذ فيه الحكم رجلان مجهولان في أرض فضاء .

كل شيء في **القضية** متماسك ، وكل شيء فيها يخضع لمنطق رهيب ، يجعل من ك ، انساناً حكم عليه مقدماً . وتقوم الرواية على فكرة مسلم بها ولا يمكن تصديقها : الا يسأل ك أبداً عن التهمة الموجهة اليه ، او لماذا وجهت اليه ، او من الذى وجهها اليه . وتكمن قوة الكتاب في هذا الفرض التعسفى : محو السياق الاجتماعى ، والسياسى ، والنفسى ؛ ولولاه لاكتسبت مغامرة ك ، معنى عادياً ودخلت الحياة العامة .

هكذا الأمر أيضاً في **القصر** ، حيث نجد مهندس مساحة ، جوزيف ك . وصل الى قرية تبعد اربعة كيلو مترات عن الضيعة التى طلب اليه المجئ اليها . وعندما يصل الى القرية ، يعلم أن من الصعب الذهاب الى القصر . فالسور مغلق ، واصحاب القصر كثيراً ما يتغيبون ، ولا يعرفهم أحد ، في الواقع . بعد أن يتلقى جوزيف ك ، هذا التحذير ، تنتابه الحيرة ، ويبقى في القرية ، ويستقر فيها ويلدبل ، ويعيش بعض المغامرات ، كل هذا وهو ينتظر ، باحثاً عن الوسيلة التى تمكنه من الوصول الى من طلبوا منه المجئ ، في حين يبدو أن الوصول اليهم أمر محال . هنا أيضاً ، تقوم الرواية على أحد المعطيات غير المنطقية : أى انسان عادى وجد في موقف جوزيف ك ، كان

يقطع المسافة، وهي لا تزيد على أربعة كيلومترات، سيراً على الأقدام ، ويحاول ان يتسلق السور ، أو يكسر الباب ، أو يبحث عن تفسير ما . لكن جوزيفك ، لا يفعل شيئاً من هذا القبيل ، بل لا يفكر فيه .

يقوم عالم كافكا اللامعقول على بتر الواقع . فالمؤلف يبعد شخصياته عن أى رد فعل طبيعى . يشبه بطلا القضية والقصر سائر البشر ، الا فى شيء واحد : لا تشبه ردود فعلهما ردود فعل البشر .

انسان عاجز فى عالم لامعقول ، هذا هو الموقف الفينومينولوجى ، أو بعبارة أخرى ، الأسطورة التي تخلق أساساً جو الرواية عند كافكا .

★ ★ ★

(٢)

بعد أن نشبت الحرب العالمية الثانية، واحتلت فرنسا، التزم اغلب الروائيين الصمت، وافسحوا المجال للشعراء . وسرعان ما عادوا الى الحديث، بعد التحرير؛ كانوا لا يزالون تحت تأثير الأحداث، شأنهم فى ذلك شأن المجتمع الفرنسى كله، ويتعجلون اللحظة التي يلعبون فيها دور الشهود . ولكن شهادة هؤلاء القادمين الجدد الى عالم الرواية لم تتعد « الوثيقة » ، ولم تبلغ الوجود الادبى فى كثير من الأحيان . لم تخلف الحرب العالمية الثانية روايات كذلك التي خلفتها الحرب العالمية الاولى . فسرعان ما غطت الآلام الناتجة عنها آلام أسوأ واقسى : آلام الأسر والاحتلال الأجنبى . لذا ، لم تبد ظاهرة المقاومة ، عند أغلب كتاب فترة ما بعد الحرب ، الا كمجموعة من الأحداث التي عاشتها بعض الشخصيات ولم تتأثر بها كثيراً ، وقد يكون روجيه فايّان الكاتب الحقيقى الوحيد الذي استوحى المقاومة ، وأصبح فيما بعد الحرب واحداً من أفضل الروائيين الفرنسيين . كذلك اتاحت الحرب والمقاومة لكتاب الجيل السابق - أى الجيل الذى ظهر قبل الحرب بعشرة او خمسة عشر عاماً - فرصة تجديد مؤلفاتهم بطريقة ملموسة . ونذكر من بينهم سيلين L.F. Céline و **جورج برنانوس** G. Bernanos و **جان جينو** J. Giono و **لوى اراجون** L. Aragon « على سبيل المثال ، كان اراجون آنذاك لسان حال « الواقعية الاشتراكية » فى فرنسا . وكان عليه ان يكون مثالا يحتذى . فكتب مجموعة من الروايات ، « الشيوعيون Les Communistes » ، روى فيها معارك اصدقائه السياسيين ، وقلقهم وانتصاراتهم . لكنه لم يتقن معالجة الواقع التاريخى ، ورسم شخصيات مهزوزة زائفة ، وعمد الى اسلوب بدا غريباً عليه ؛ لكنه أدرك كل هذا ، وفضل العودة الى الرواية التاريخية .

بعد عام ١٩٤٥ ، سارت الرواية الفرنسية اساساً فى طريقين محددين : طريق السريالية ، وطريق الميتافيزيقا . ولم تستوقف السريالية الا كتاباً قليلين، فى حين اجتذبت الميتافيزيقا كتاباً جابت شهرتهم الافاق ، ونقصد بهم سارتر J.P. Sartre و **البيركامى** A. Camus و **سيمون دى بوفوار** Simone de Beauvoir

★ ★ ★

أثرت السيريالية على فن الشعر والرسم ، لكنها لم تؤثر على الرواية الا قليلا . ولا غرابة في هذا . فرائد المدرسة السيريالية وصاحب نظريتها **أندريه بريتون** A. Breton اعتبر الرواية لونا أدبيا يلجأ اليه صغار الكتاب . كما يعرف الجميع أن السيريالية ناهضت الأدب بشدة ، من أجل التعبير المباشر عن اللاشعور في كافة صورته والوقوف عند كل ماهو غريب خارق للعادة . لكن الرواية ظلت تتطور وتتغير في الوقت الذي هوجمت فيه . لم تعد مجرد « حكاية » أو « شريحة حياة » ، بل أصبحت لونا متعدد الأشكال يشتمل على النثر الفنائي والقصيدة ، والاعتراف . أصبح كل ماينتج عن الخيال « رواية » . وكانت الحدود الفاصلة بين هذا اللون الأدبي وماعده حدودا لا تثبت ولا تستقر . كما كان تعريف الرواية متقلبا لدرجة جعلت أندريه جيد A. Gide يعترض على وصفه بالكاتب الروائي ولم يعترف الا « بالزيفون » Les Faux-Monnayeurs « وان لم يختلف عن باقي رواياته في الواقع ؛ واعترف **مالرو** A. Malraux بأنه كاتب روائي ، لكنه أراد أن تكون « **الامل** » L'Espoir « شيئا يختلف عن الرواية .

هكذا اتسع مجال الرواية الى حد كبير ، وأصبحت الرواية نفسها شيئا فشيئا شكلا متميزا للتعبير ، بل أكثر الأشكال رواجاً وانفتاحا . ومن ثم ، كان لابد أن تتأثر بالسيريالية .

لا يذكر تاريخ الأدب روائيين سرياليين بمعنى الكلمة . لكن هناك روائيين خالطوا الجماعة السيريالية ، وتعلموا منها واستفادوا من اكتشافاتهم ، ونقلوا روحها الى مؤلفاتهم . ولمس عندهم الاتجاهات والميول التي نلمسها عند السرياليين : الميل الى الغرابة ، وحب التحرر ، والتخلص من الأشكال البالية في الحياة والتعبير ، والرغبة في تغيير الحياة والعالم عن طريق الكتابة . من أهم هؤلاء الكتاب **ريمون كينوه** R. Queneau و **ميشيل ليريس** M. Leiris و **جوليان جراك** J. Gracq ، ولسوف نقصر حديثنا على الاثنين الآخرين .

يخطط ميشيل ليريس في مؤلفاته الأساسية بين الخيال والاعتراف ، لكنه يتخطاهما لكي يبلغ لونا من الإبداع الأسطوري . وكتاباته كتابات هامة تؤثر تأثيراً عميقاً على الكتاب الشباب اليوم . بل يمكن أن نقول أنه أوجد . . لونا أدبيا جديداً ، هو مزيج من الرواية والمذكرات والاعترافات ، قد تبدو الأشكال التقليدية الى جواره قاصرة محدودة . بدأ ليريس بسرد الأحلام وكتابة القصائد الآلية ، كسائر السرياليين ؛ وكسائر السرياليين أيضاً اهتم بخواص اللغة وقدرتها على صنع الأفكار . مثلاً ، اذا غيرنا مكان الكلمات في عبارة ما ، أو احدث الامثلة السائرة ظهر معنى جديد يثير دهشتنا . وكما فعل بريتون ، تساءل ليريس عن غاية الأدب ، واكتشف أول الأمر أنه التزام بالتعبير التزاماً تاماً . أراد أن يكون الأدب مصارعة للثيران . . احتفالاً له قواعده وطقوسه ، وينتهي بالقتل ؛ ماراً بكل المخاطر التي تعترض الوصول الى الهدف . صحيح ان الأديب مختلف عن المصارع ؛ لكن اذا رفض الأديب أن يلتزم ، كما يفعل المصارع ، استخدم الأدب استخداماً عابثاً تافهاً :

« حلمت اذن بقرن الثور . لم أرض أن اكون مجرد كاتب يحترف الأدب ؛ ينتهز مصارع الثيران فرصة الخطر الذي يتعرض له لكي يلمع أكثر مما لمع أبداً ، ويبرز محاسن أسلوبه في أكثر اللحظات تهديداً له : هداما كان ينير اعجابي وهذا ما أردت أن أكونه . أردت ، عن طريق السيرة الذاتية - وهي مجال لابد فيه من التحفظ - أن أتخلص عمداً من بعض الصور التي تضايقني ، واستخلص في الوقت نفسه ملامحي ، بأكبر قدر ممكن من

الأمانة ، سواء لاستخدامي الخاص أم لتصحيح فكرة خاطئة قد تكونت عنى لدى الآخرين . كان لابد ، لكى يتم التطهير ويكون خلاصاً نهائياً ، أن تأخذ هذه السيرة الذاتية شكلاً ما ، قادراً على إثارة حماسى أنا ، وبسبب أن يفهمه الآخرون ، بقدر الإمكان . لذا اعتمدت على العناية الدقيقة بالكتابة ، الومضة المساوية التى قد تغير قصتى فى مجموعها ، واستخدمت بعض الأساطير النفسية التى فرضت نفسها لقيمتها عندى ، ولأنها كانت فى نفس الوقت - فيما يتعلق بالوجه الأدبي للعملية - السمات الموجهة ، والوسيلة التى قد تمكننى من ادخال شيء من العظمة الظاهرية حيث أعلم على اليقين أن لوجود لها (. . . .) اعتقد أذن أننى استسلمت من ناحية ، لنزعتى النرجسية ، وحاولت ، من ناحية أخرى ، أن أجعل من الآخرين شركاء لى ، لا قضاة . كذلك مصارع الثيران ، يجازف بكل شيء فيما يبدو . بينما يعنى بقوامه ، ويشق فى قدرته الفنية لكى يتغلب على الخطر .

لكن المصارع مهدد حقاً بالموت ، ولن يقف الفنان هذا الموقف أبداً ، اللهم لسبب خارج عن فنه اننى على حق إذن اذ أوصل المقارنة ، وأرى أن محاولتى ادخال « ولو ظل قرن ثور فى العمل الأدبى » ، محاولة قيمة . هل تنفضى الكتابة أبداً بمن يمتنها الى خطر إيجابى على الأقل ، أن لم يك قَتلاً ؟

انطلاقاً من مفهومه هذا بدأ المؤلف بنفسه ، فكشف فى سنن الرجولة L'Age d'homme (١٩٤٦) عما لا يجبر المؤلف على قوله : دوافعه ، غرائزه ، أساطيره الشخصية ، بل وخواصه العضوية واذا اختار الحديث عن نفسه ، لم يرغب فى النظر إليها بعين المتفرج الموضوعى ، بل شارك فى الملاحظة ، ودخل فيها واعتبر ذلك الالتزام مبرراً للكتابة ؛ ويتساءل ليريس : ماهو الخيال ؟ ويجيب قائلاً : انه تجنيد المؤلف للإبداع والأسطورة ، للاسهام فى خلق العمل الفنى . لكنه لا يقف عند هذا الحد ، ويواصل البحث ، ويود أن يكون العمل الفنى الإنسان ذاته ، أى المؤلف ؛ وهكذا ، يسد الفجوة التى تفصل أدب الحياة عن خلق الواقع خلقاً فنياً ؛ هذا وتكمن أهمية ليريس فى إجابته على أسئلة كثيرة يطرحها أدب اليوم ، ولجوابه قيمته لدى كثيرين من الكتاب ، على الأقل أولئك الذين اختاروا هدفاً أسمى من اللهو والتسلية .

قلنا ان أندريه بریتون شن على الرواية هجوماً عنيفاً ، وانتقد فيها عبث الوصف من ناحية ، ومزاعم الدراسة النفسية من ناحية أخرى . وكان قد اتخذ هذا الموقف منذ عام ١٩٢٤ ، لكنه عاد إليه عام ١٩٣٠ ، وتحدث عن إمكانية كتابة رواية سيرالية « تنخلى الدراسة النفسية فيها عن فكرة الانتهاء بسرعة وفى غير ارتقان من واجباتها اللامجدية ، لكى تمسك حقاً بجزء من الثانية بين شريحتين ، تفاجئ أثناءه منبث الأحداث ، وتكف واقعية الديكور فيها ، لأول مرة ، عن حجب الحياة الرمزية الغريبة التى تحياها الأشياء . . . فى غير الحلم » .

ولقد طبق جوليان جراك هذه الأفكار فى مؤلفاته بأمانة تامة وتوفيق لاجدال فيه . فلقد فاجأ ، منذ أول رواية كتبها فى قصر أرجول Au château d'Argol (١٩٣٨) ، فى نطاق المنظر أو الجو اللذين لا يقتصران على تحديد إطار الرواية بل يثيرانها بطريقة ما ، منبث حدث قد يُفسر على أنه يوم القيامة أو صعود السيدة العذراء . وهذا هو الموقف الذى اتخذته ولم يغيره ، موقف كاتب رفض أى تنازلات للحياة الأدبية فى عصره وهذا هو ما ينتظم كل روايات جراك حول قيمة الانتظار ، وتصور كل منها حقلاً من القوى التى تتلاقى شيئاً فشيئاً ، قبل أن تتفجر نهائياً . والبطل هو النقطة التى تتجمع عندها هذه القوى .

مع جراك ، نبتعد عن المفهوم التقليدي للشخصية والحدث : لا تقنين للاحساس ، بل موجبات عارمة من الرغبة ، والسحر ، والموت .. لبيان دقيق ، بل قصيدة نثرية طويلة متقنة اللغة ، غنية بالصور ؛ وأياً كان الموضوع الذى يختاره جراك ، أو المكان الذى يريد أن تدور فيه الأحداث ، فانه يكتب روايات « اسطورية » اورمزية ؛ يتزاج فيها الشعر والرواية . وها هي ذى صفحة من روايته **رجل جميل غامض** Un beau ténébreux (١٩٤٥) تشهد على قولنا هذا :

« اطمئن يا جريجورى ، لن أرحل الآن . لدينا أنا وآلان شىء يجب أن يقوله كل منا للآخر . لم احتج الى أيام لكى أفهم من ذا الذى قدم وكأنه يمشى على السحاب ، من ذا الذى يتبع عنى كل قلق ، لحظة . . . من ذا الذى سيعاد فيه تكوين كل شىء هنا ، من ذا الذى لم احتج الا الى النظر الى وجهه لكى أعرف انه يحمل فكرة عنيقة عن الحياة ؛ ما الذى أنتظره منه الآن ، من ذا الذى يقنع بلا كلام ، ويشغلنى فى غيابه . لست ممن يحكمون على الناس من أفعالهم . ان ما يلزمنى هو الأكثر والأقل : نظرة يترنج تحتها الكوكب ، يد تهدى البحر ، صوت يوقظ كهوفاً كامنه تحسب الأرض ولا أعرفها . أى اسرار تربطك بتلك التي أثبت بها الى هنا ، اسرار واقفة كالرؤى على البحر فى قلب عاصفة هادئة ، وتسحره ؟ أى شيطان هجرتها لكى تاتى الى هذا الشاطئ؟ ولسوف يصبح حضوره معجزة بالنسبة لى ؟ وانت ، أجمل من النهار ، جمالك لا يعوض ويبدو وكأنه يترنج دائماً عند قمة الشاطئ الصخرى . أى نور اشعل فيك ، وجعلك تعكسين هذى الظلال العملاقة . وتفرق بين الليل والنهار ، حسب ما يشاء ظهورك وغيابك ، وتجعلين من حياتى ، من الآن فصاعداً ، رقعة من الظلال والنور ، من الريح على وجنتى ، من الظلام الرطب ، كرجل يسافر بمفرده عبر الغابات الشاسعة ؟

لا ، لا اريد أن أكون فى مكان آخر ، أو أستنشق هواء غير هذا الهواء ، هواء غابة المساء بعد السيل ، ذلك الهواء المثالى المثير الذى اعبه منذ بضعة أيام كما يتنفس المرء عند خروجه من الحمام » .

وفى مكان آخر ، يصور لنا جراك البطل وهو يفتس فى الماء بطريقة شاعرية مبتكرة :

« انه يلعب ، ويسبح ويرقص بشىء من النشوة ، والحماس ، لكنه منطو دائماً على نفسه ، معزول وسط دوامة تغفل ثائية . راقبته صباح اليوم على « المنط » . احب تلك اللحظة التي يقدم فيها الانسان نفسه للبحر مستقيماً وجاداً ، متعالياً ، يجمع قواه ، وانسانيته أمام العنصر ، ثم يميل كاللوح ، قبل انطلاق القفزة . نعم ، نظرت الى الآن جيداً فى هذه اللحظة ، هاتان العينان مفلقتان تقريباً على حلم باللذة . . . واحسست أن الماء يناديه - وهذه السقطة ، هذا الدوبان الافقى غمراه بلادة قوية جعلته يسدل جفنيه تماماً رغماً عنه ، بحركة حيوانية خالصة ، مليئة بالجمال ، يحظى رجال قليلون - وانها لميزة عظيمة نادرة فى نظرى - بالقدرة على ترجمة شهواتهم بهذه الطريقة المؤثرة ، المباشرة ، وفى هذا يكمن تقريباً فى رأى ، السحر الذى تمارسه - بصفة خاصة لا على النساء فقط - كائنات تتفق اكثر من غيرها مع قفزة الحيوان ، وارجحها فرع الشجرة ، وفرار الماء على الحجر ، كائنات يشبه جسدها اللين الرشيق نباتاً متسلقاً لم يتفصل تماماً بعد عن الفروع المتشابكة » .

ازدهرت الى جانب الرواية السريالية ،رواية تكاد تكون قد قطعت نهائياً صلتها برواية القرن التاسع عشر . فهي لا تروى قصة ، اوتبث الحياة في بعض الشخصيات ، او تصور بعض الطبائع او تصف هذا النشاط الاجتماعي او ذلك ، بل تريد ان تكون شاهداً للانسان ، وتصل الى واقعه ، الى اعماق واعم ما فيه . انها رواية المصير الانساني التي تعد امتداداً لمؤلفات بسكال Pascal ولا بروير La Bruyère في القرن السابع عشر .

كانت الفلسفة قد بدأت تقترب من الادب منذ عام ١٩٣٠ . لكن هذا التقارب زاد بعد الحرب . . ومن الخطأ ان نقول ان سارتر وكامي لا يكتبان الرواية الا ليجسدا صورة معينة للانسان ورؤيا للأشياء فكريا فيها سلفاً . لكنهما ، في الوقت نفسه ، لا يكتبان الرواية الا بالقدر الذي يفكران به . هكذا كتب سارتر الكينونة والعدم L'Etre et le Néant في الوقت الذي كتب فيه سبيل الحرية Les Chemins de la liberté ، وكتب كامى الغريب L'Etranger في الوقت الذي كتب فيه أسطورة سيسيف Le Mythe de Sisyphe . تحولت هذه الرواية المتأثرة بالفلسفة من الخيال الى التبصر والوضوح . لكنها لم تطبق ذلك الوضوح على الدراسة النفسية . ذلك ان الامر لم يعد متعلقاً بمصدر ما في الوعي ، بل بوصف موقف الانسان : علاقته بالكون . والوجود ، والتاريخ ، والآخرين ؛ أصبح الانسان جديداً حقاً امام العين التي تعمل على اكتشافه .

وتدور اغلب المؤلفات المماثلة لهذه الرواية حول صور ميتافيزيقية للانسان . وهذه الصورة . في خواصها الدقيقة مشتركة بينها . كان من الطبيعي ، بالفعل ، ان يصبغ جو الحرب الجو المعاصر بالوان معينة ، ويعلم الجميع انها كانت قائمة . فقد الانسان كل العنيد التي كان يستند اليها ، بادئاً باحساسه بضرورة وجوده وقيمه . ذلك الاحساس الذي ولده عنده كل من الله ، والايان بعالم يحكمه العقل ، وامكانية التقدم . ولم يبق له الا قلق زادت من حدته احداث عصره المأساوى . هاهو ذا ، وجهاً لوجه امام وعي حائر ، وقد تخلص عنه كل شيء امام عالم لا معقول ، صامت ، ثقيل ؛ هذا مانجده في اغلب الروايات المعاصرة . لاشك انها تريد التغلب على هذا القلق وتخطيه ، وان تجد للحياة معنى مقبولاً ، ان تبلغ بذلك القلق مداه ؛ ولربما كانت الرغبة في عدم الفش ، وعدم الوقوع في شراد الوهم الكثير اكثر ما يميز الرواية المعاصرة . وانها لسمة تشترك فيها اكثر الروايات تبايناً .

« هذا وتنفي الرواية الميتافيزيقية النزعة الرومانسية romantisme في رؤياها الاولى : فلقد قررت ان تكون حادثة البصر والبصرة بلئثمن ، والا تضع حداً للمراحة : مما ادى الى اعطاء ملايقال نوعاً من الامتياز واعتباره ذا دلالة بالغة في طريقة كتابتها ، ثانياً : فهي تتجه الى البساطة ، وكثيراً ما تكتفى بمجرد التقرير . كما انها تلتزم الموضوعية في اللهجة التي تتحدث بها والزاوية التي تنظر منها الى الامور ، ولا يتدخل كاتبها في السرد مباشرة . لكن هذه الموضوعية تختلف عن موضوعية الرواية الطبيعية naturaliste فالكاتب الروائي المعاصر ملتزم بعمله الفني التزاماً تاماً ، مادام يهدف اليه رؤياه للعالم . لكنه لا يمرض هذه الرؤيا مباشرة ، بل يحاول ان ينخلها في مادة السرد ذاته . كذلك ، لا تعنى موضوعية الرواية المعاصرة ان الكاتب ينظر الى شخصياته نظرة الخالق القدير صاحب الامتيازات ، بل يحاول ان يكون الشخصية ذاتها ، اى ان يكون مطابقاً لها بحيث ينمحي ويذول . وهكذا قلت الموضوعية القائمة على التباعد واللامبالاة موضوعية قائمة على المشاركة .

ولعل سارتر وكامى أبرز من كتب الرواية الميتافيزيقية وبلغ بها درجة الكمال .

سارتر صاحب نظرية شهيرة في الرواية . ضمنها كتاباته المعروفة باسم **مواقف Situations** . رفض الأشكال الأدبية ، ووقف موقف « الوعي conscience » من وعى آخر ، وعى كاتب الرواية . وعندما تحدث عن **فولكنر وموريالك F. Mauriac** ، بحث عما يدور في وعى هذين الكاتبين .

٨ **لاحظ سارتر** ، أولاً ، أن هناك زماناً للرواية ، كما أن هناك زماناً للكاتب الروائى ، ولأشأن لهذه الأزمنة المختلفة برماننا الخاص . فالكاتب الروائى يصنع الماضى والحاضر والمستقبل لكى ينفى مأساة الإنسان المتمثلة في وقتيته وزواله . وسواء زاد من سرعة الزمان أو ثبته عند لحظة ما فانه يبتريه دائماً . يقول سارتر في هذا الصدد :

« حاول أغلب المؤلفين المعاصرين ، بروست ، وجويس ، ودوس باسوس ، وفولكنر ، وجيد ، أن يبتروا الزمان ، كل على طريقته بينما جعل منه آخرون ، مثل دوس باسوس ، ذاكرة ميتة مغلقة . أما بروست وفولكنر فقطعا رأسه بكل بساطة . وأخذوا منه مستقباله ، أى الحرية وبُعد الأفعال » .

أثرت هذه الكلمات تأثيراً بالفاً على أغلب الروائيين الشبان في فترة مابعد الحرب فقطعوا صلتهم بالشكل التقليدى للسرد . وذهبوا الى أبعد من جويس الذى ركز أحداث **اوليس** في يوم واحد ، وخطوا ، في سياق السرد الواحد ، الماضى بالحاضر والمستقبل ، ليصوروا شخصياتهم في مجموعها ، بعيداً عن تقسيمات الزمان المفتعلة . كما أبدى سارتر ملحوظة عامة ، ألا وهى أن (الإنسان يتغير مع مرور الزمن) ، وأضاف قائلاً أن الإنسان نفسه يُعرف أيضاً بمجموعة لحظاته ؛ وهكذا استبدل النظرة الجزئية التحليلية الى حياة الشخصية بنظرة كلية شاملة .

ولا يمكن أن تكون هذه النظرة نظرة الروائى فقط ، أو نظرة سابقة للسرد . انها أيضاً النظرة التى يلقيها القارئ على الرواية أثناء القراءة ، وهى ليست سوى تلك النظرة التى كانت لدى الكاتب أثناء الكتابة . يكتفئهما كليهما بينهما بنى الرواية وتولد ، وتحيا ، وتموت الشخصيات التى تروى لنا قصصها . وهنا أيضاً ، يتصل الأمر بالعلاقة بين وعى القارئ وعى المؤلف ، وعى الشخصيات . هذا ويرى سارتر أن الوعي يتمثل في الحرية . لاشك أننا لانستطيع ان نضع على قدم المساواة المخلوقات الحية ، أى الكاتب والقارئ ، والمخلوقات الوهمية ، أى شخصيات الرواية ؛ وبهنا ، بالذات ، أن توهمنا هذه الأخيرة أنها حية ؛ ولن يتسنى لها ذلك إلا اذا سلكت سلوكاً حراً ؛ وكان سارتر ، بهذه المناسبة ، قد كتب مقالاً مدوياً أخذ فيه على فرانسوا موريالك سيطرته على شخصياته وموقفه منها . موقف الخالق القدير الذى يعرف سلفاً الاجابة على الأسئلة التى يطرحها ، في حين يجب أن تكون الرواية الأرض التى تجد فيها هذه الأسئلة جواباً ، عن طريق الشخصيات والمواقف .

وفي هذه الطريقة في النظر الى **الرواية والكاتب الروائى** ، وعلاقتها داخل العمل اثناء « بنائه » وعلاقة الروائى بالقارئ الذى « يبنى » الرواية بدوره اثناء القراءة الخ . . . ما يمكن أن يؤثر على المؤلفين الجدد تأثيراً عميقاً باقياً . وبما أن هذه العلاقات مبهمة بطبيعتها ، فعلى الأدب الجديد أن يعمل على الاقلال من طابعها هذا ، اما بالافراط في الذاتية ، وأما بالموضوعية الدقيقة ؛ واذا كان ذلك كذلك فقد شهدنا من ناحية « أدب الاعتراف » ، ومن ناحية اخرى ادباً يزول فيه المؤلف الذى يدع قصته تروى تلقائياً ، وكأنها مدفوعة بقوتها الداخلية فقط .

كذلك حدد سارتر موقف الروائي من روايته وإذا كانت هذه الرواية قد انتهت من دراسات/ الأنماط/ والطبائع، فعليها أن تنتهي أيضاً مما يسميه سارتر «الجوهر essences» أو «الطبيعة» ، فلا وجود في رأيه «لطبيعة» العاشق ، أو الزوج المخدوع ، أو الطموح ، أو الشائر .. بل لا وجود للطبيعة البشرية ذاتها .. ولا يمكن الحديث ، بالتالي ، عن المصائر ؛ وعلى كل رواية تروى مصيراً ما أن تستبدل النظرة الموضوعية إلى الحياة بنظرة ميتافيزيقية أو دينية . وهذه النظرة الميتافيزيقية جزء من مجموعة أكبر : الطبقة الحاكمة ، تلك التي تفرض على الكاتب ، دون أن يشعر ، فلسفة معينة للعالم ، وأخلاقيات من شأنها الاحتفاظ بالحالة الراهنة للأشياء . لذا ، استبدل سارتر بالجوهر « الوجود existence » فبالوجود ، يعرف الإنسان نفسه في كل لحظة بحرية تامة ، وعلى الكاتب أن يصور مواقف متباينة للغاية ، تتطلب من الإنسان الذي يعيشها أجوبة متباينة أيضاً ، متجددة دائماً .

كتب سارتر روايات عبرت في البداية عن حقيقة ما ، وأكدت في النهاية موقفاً ما ، روايات تندد بالعالم ، وترسم صورة قاسية لحال الإنسان ، لكنها تجنبنا أرضاً تميد تحت أرجلنا ، لأن سارتر لا يضعنا أمام الأسباب التي تحملنا على اليأس إلا لكي نعرف ما إذا كنا سنجد مبرراً للحياة أم لا .

وكانت الفثيان Nausée (١٩٣٨) أول حادثة هامة في حياته الأدبية . تتلخص هذه الرواية التي لاقت نجاحاً هائلاً ، في يوميات إنسان قطع كل صلة بالمجتمع البورجوازي الذي يعيش فيه في بوفيل ، ليجرد الوجود ويعريه .. يفقد البطل ، انطوان روكنتان ، أوهامه شيئاً فشيئاً ، وتنهار الأساطير المظلمة التي كانت تبرر وجوده الواحدة تلو الأخرى . ويتبدد وهم المقامرة ، ومعه تتبدد الرواية كما فهمها مالرو . ويدرك أن فكرة اللحظات المميزة فكرة خاطئة ، وهكذا يرفض سارتر الرواية كما فهمها بروس . وعند ما يستبعد روكنتان فكرة كتابة سيرة الماركيز دي روبيلوف ، يستبعد سارتر فكرة السرد التاريخي . والبطل الذي علم نفسه بنفسه وسماه سارتر Autodidacte ١ ، وهب حياته لقراءة كتب مكتبة البلدية بطريقة منتظمة من الألف إلى الياء ؛ لكن ، يتضح في النهاية أنه إنسان شاذ يعشق الرجال ويستحق الرثاء . ومن ثم تنتهي النزعة الانسانية humaniste إلى سوء النية . أما الناس الخيرون المحترمون الذين يستعرضون بعضهم بعضاً عند خروجهم من القديس أو في متحف بوفيل ، فينزع الراوي القناع عن وجوههم ، ويصفهم «بالندالة» .. أحياناً يسلم روكنتان نفسه للنزعة الغنائية ؛ لكن ، سرعان ما يتحطم حماسه العابر ، ويغلب عليه الاشمئزاز من الطبيعة والعالم .

« يوميات روكنتان هجائية وميتافيزيقية في آن واحد . يبدو أنها تهدم كل شيء ، وهذا صحيح ؛ لكنها تكشف عن شيء واحد مطلق ، الأوهو العيب . وتبين لنا كيف يتحرر الوعي إذا انتزع نفسه من كافة ألوان الاغراء اللزج في العالم ، ورفض أن « يكون » شيئاً . كما أنها تصور إنساناً يسلم بأن مامن شيء يبرر وجوده ، وأن وجد تبرير ما ، تمثل في العمل الفني ، في اسطوانة «جاز» قديمة يسمعها البطل في النهاية ، وفي أحد المقاهي . لذا ، يقرر روكنتان أن يكتب رواية « جميلة ، صلبة كالصلب ، تجعل الناس يخجلون من وجودهم » . هناك إذن أمل في التحرر . فاللحن لا وجود له كما يوجد الإنسان أو توجد الأشياء . وهو حتمي ، ضروري يمكن أن نكون مثله ، لا وجود لنا ، أي أن نكون ، ونخلق أشياء فوق الوجود ، تفلت من عبث الوجود : كتاباً مثلاً ، لوحة ، مقطوعة موسيقية ... الخ . لكن اغراء الجمال لم يستوقف سارتر طويلاً .

الفثيان كتاب هام ، قام فيه سارتر بمحاولة جديدة ، وانتهج فيه اسلوباً جديداً في الكتابة . يهدف الى محو الراوى للكشف عن موقع الانسان في العالم . قد يخطيء النقد اذا رأى في الفثيان رواية هادفة . فهي لا تسعى الى الدفاع عن وجهة نظر ثقافية ، بل تعبر عن تجربة حية . وهكذا تبدو الرواية الميتافيزيقية وكأنها « رواية خالصة » ، ذلك أن سارتر لا يثبت أو يدلل ، بل يبين . انه يبين عالماً ووجوداً لا يؤثران بحال من الأحوال على حلمنا بالضرورة . نحن نود أن تشبه حياتنا شيئاً ضرورياً ، أن يكون لها شكل نهائي كذلك الذي يتاح للتمثال أو العمل الفني . ونود أن نشعر أن العالم المحيط بنا قائم على أساس من العقل . لكننا نكتشف مونولوجات متوازية حيث كنا ننتظر حواراً بين هاتين الحاجتين المحتين . يوجد العالم ، ويوجد الانسان ، لكن من أجل لا شيء . انهما زائدان عن الحاجة اذن . وواجبا الأول هو الا نسكت على هذه الحقيقة وتناساها ، لأن الناس الارادى وسوء النية اثم اكبر . الموقف الوحيد الذي يمكن ان يتخذه الانسان اذن ، اذ يكتشف هذه الحقيقة اللامعقولة هو الفثيان ، ذلك الفثيان الذي يشعر به وكونتان في المشهد الشهير الذي تأخذ أشجار الحديقة العامة في « التواجد » فيه أمام عينيه :

« لا أستطيع أن أقول اننى أشعر بالراحة أو الفرح ، بالعكس ، هناك شيء يسحقنى . لكنى بلغت غايتى . عرفت ما أردت أن أعرفه ، فهمت كل ما حدث لى منذ شهر يناير . لم يفارقنى الفثيان ، ولا اظن أنه سيفارقنى في وقت قريب . لكنى لم أعد أخضع له ، لم يعد مرضاً أو أزمة طارئة ، لأنه : أنا .. »

كنت منذ قليل في الحديقة العامة . كان جذر شجرة الكستناء غائراً في الأرض ، تحت المقعد الذي اجلس عليه بالضبط . لم اكن اذكر أنه جذر . كانت الكلمات قد غابت ، وغاب معها معنى الأشياء ، وطريقة استعمالها والعلامات الباهتة التى خطها البشر على سطحها . كنت جالساً ، منحنيّاً بعض الشيء ، منخفض الرأس ، وحيداً أمام هذه الكتلة السوداء المعقدة ، كتلة خام تماماً بعثت الخوف فى نفسى . ثم عنت لى هذه الفكرة المنيرة .

توقفت لها انفاسى . لم أشعر ابداً ، قبل الأيام الأخيرة ، بمعنى هذه الكلمة : « الوجود » . كنت كالآخرين ، كاولئك الذين يتنزهون على شاطئ البحر فى ثياب الربيع . كنت اقول مثلهم : « البحر اخضر ، هذه النقطة بيضاء ، فوق ، نورس » ، لكنى لم اكن أشعر بوجود كل هذا ، لم اكن أشعر أن النورس « نورس موجود » ، عادة ما يختبئ الوجود . انه هنا ، حولنا ، فينا ، انه نحن . لانستطيع أن نقول كلمتين من غير أن نتحدث عنه ، وفى النهاية ، لا نلمسه . عندما ظننت اننى أفكر فيه ، وأغلب الظن اننى كنت لا أفكر فى شيء ، كان راسى خاوياً ، الا من كلمة واحدة : « الوجود » . أم اننى كنت افكر ... كيف أقولها ؟ كنت افكر فى الانتماء ، كنت أقول لنفسى ان البحر ينتمى الى مجموعة الأشياء الخضراء ، أو أن اللون الاخضر جزء من صفات البحر . حتى عندما كنت انظر الى الأشياء ، كنت ابعد ما اكون عن التفكير فى وجودها : خيل الى أنها ديكور . كنت أخذها بيدي ، واستخدمها كادوات ، واتوقع مقاومتها . لكن كل هذا كان يدور على السطح . ولو اننى سئلت آنذاك عن ماهية الوجود ، لأجبت بحسن نية انه لاشيء ، مجرد شكل خال يضاف الى الأشياء الخارجية ، ولا يغير فى طبيعتها شيئاً . وفجأة أصبح هنا ، واضحاً

كالنهار : كشف الوجود عن نفسه فجأة . كان قد تخلى عن مظهره المسالم ، مظهر الفئسة المجردة ، وأصبح عجينة الأشياء ذاتها ؛ كان هذا الجذر معجوناً بمادة الوجود . أو بالأحرى ، اختفى الجذر والمقعد ، واختفت أسوار الحديقة والحشائش القليلة ، لم يكن تنوع الأشياء وفرديتها إلا مظهراً ، طلاء . وذاب هذا الطلاء . وبقيت كتل وحشية ، ليئة ، عارية عراء مخيفاً بديناً ، في غير انتظام .

تجنبنا اتيان أى حركة . ولم أكن في حاجة الى الحركة لكي أرى ، وراء الأشجار ، الأعمدة الزرقاء ، وقنديل كشك الموسيقى ، وتمثال ((فيليدا)) ، وسط أشجار الرند . كل هذه الأشياء ... كيف أقولها ؟ كانت تضايقني ، تمنيت أن يكون وجودها أقل قوة ، وأكثر جفافاً ، وتجريداً ، وتحفظاً . كانت شجرة الكستناء ، تجثم على عيني . كان الصدا الأخضر يكسوها حتى منتصفها . كانت قشرتها السوداء المنتفخة تبدو وكأنها من الجلد المفلى . وخير الماء في ينبوع ((مسكريه)) ينساب في اذني ، ويعشش فيهما ، ويملاهما بالتهديدات . كان أنفي يفيض بالرائحة الخضراء العفنة . كان كل شيء يستسلم للوجود بلطف وحنان ، كالنسوة المتعبات اللاتي يستسلمن للضحك ويقنن : ((الضحك حلو)) بصوت رخيم . كانت الأشياء بعضها في مواجهة بعض ، ويعترف بعضها لبعض الآخر بوجوده . وفهمت أن لاوسط بين عدم الوجود وهذا الفيض . لو أن المرء كان موجوداً ، لكان لابد من وجوده الى هذا الحد ، حد العفن ، والانتفاخ ، والبذأة . في عالم آخر ، تحتفظ الدوائر والألحان الموسيقية بخطوطها النقية الصلبة ، لكن الوجود يعنى ميل الأشجار ، وأعمدة زرقاء بلون الليل ، وحشيرة النبع السعيدة ، والروائح الحية ، والضباب الخفيف الحار الطافي في الهواء البارد ، ورجلا حمر الشعر يهضم على مقعد ؛ كان لكل هذا النعاس ، والهضم ، في مجموعته ، شكل مضحك مبهم . مضحك ؟ لا : لم يبلغ الأمر هذا الحد ، لأشياء في الوجود يمكن أن يكون مضحكاً . كان الأمر أشبه بمقارنة مبهم ، تكاد لا تفهم ، ببعض مواقف الفودفيل . كنا كومة من الوجوديين المحرجين من أنفسهم . لم يكن لدينا أى سبب لكي نكون هنا . كان كل موجود قلقاً ، مضطرباً ، يشعر أنه زائد عن حاجة الآخرين . تلك هي العلاقة الوحيدة التي استطعت إيجادها بين هذه الأشجار ، وهذه الأسوار ، وهذه الأحجار . عبثاً حاولت احصاء أشجار الكستناء ، وتحديد موقعها من التمثال ، ومقارنة ارتفاعها بارتفاع أشجار الجميز . كانت كل شجرة تفلت من العلاقات التي حاولت أن أحبسها فيها ، وتنعزل ، وتفيض . كنت أشعر بطابع هذه العلاقات ... التعسفي : لم تعد لها سيطرة على الأشياء . زائدة هي ، شجرة الكستناء ، هنا ، أمامي ، ناحية اليسار ، زائد هو ، تمثال ((فيليدا)) .

وأنا الضعيف ، الذابل ، البذيء ، الذي يقلب أفكاراً كئيبة ، أنا كنت أيضاً زائداً عن الحاجة . لم أشعر بذلك ، لحسن الحظ ، بل فهمته ، لكنني كنت غير مرتاح لأنني كنت أخشى أن أشعر به ... حلمت بمحو نفسي محواً مبهماً ، لاعداء على الأقل واحدة من صور الوجود الزائدة عن الحاجة . ولو أنني فعلت ، لكان موتى زائداً عن الحاجة ، ولزادت جثتي عن الحاجة ، وكذا دمي على الحصى وبين النبات ، في أعماق هذه الحديقة الباسمة . ولو

أننى فعلت ، لكان اللحم المنخور زائداً عن الحاجة فى الأرض التى تتلقاه ، ولكانت عظامى المقشرة النظيفة كالأسنان زائدة عن الحاجة هى أيضاً : كنت زائداً عن الحاجة الى الأبد » .

كتب سارتر ، بعد الغثيان ، مجموعة من القصص القصيرة بعنوان **الجدار** (Le Mur) (١٩٣٩) صور فيها الاغتراب الدهنى ، والشذوذ الجنسى، وسوء النية ، ... الخ ، ولربما كانت هذه القصص من أحسن ماكتب سارتر ، لكنها لا تأتى بجديد يذكر بالنسبة للغثيان .

و بعد **الجدار** ، ظل سارتر يفكر فى الأشكال الروائية واستخدامها ووضع نظرية لها كما رأينا. بعد مأساة الانسان المنبوذ للاجتماعى ، فكر فى رواية المشاركة التاريخية . وكانت تجربة الحرب حاسمة فى هذا الصدد . ستصور هذه الرواية دائماً حرية ما ، لكنها حرية ترتبط بالمسؤولية التاريخية ، لا الميتافيزيقا . وسوف يلى تكنيك اليوميات التى يكتبها فرد منزول تكنيك آخر : رواية جماعية تبعث الحياة فى وعى شخصيات متعددة .

حاول سارتر أن يطبق نظريته فى الرواية فى مجموعته **سبل الحرية** ، حيث قدم لنا أيضاً مثلاً لنظريته الفلسفية وما ينبغى أن يكون عليه التزام الأديب .

فى **سن الرشد** L'âge de raison (١٩٤٥) ، تكتشف الحياة مجموعة من المراهقين ، والبالغين الذين جرفتهم دوامة الحرب . زمانهم يثقل عليهم ، رغم أنهم . ومع هذا ، عليهم أن يجدوا حلاً لبعض المشاكل الشخصية البحتة . ونراهم يتوصلون الى ذلك بصعوبة بالغة ، مارين بكل مايمكن أن يرتكبه الشباب من أخطاء . حتى « ماتيو » الذى يكبر المجموعة سناً ، يطرح أسئلة تثير الدهشة ؛ يتساءل فى وقت ما على سبيل المثال : هل يجوز - من الناحية الاخلاقية - له أن يحث عشيقته على اجهاض نفسها أم لا ؛ كما لا تتوصل واحدة من هذه الشخصيات الى طرح قضايا كنا ننتظرها ، ولا تعى حقاً المسؤوليات الملقاة على عاتقها . ومما لاشك فيه أن سارتر الفيلسوف أراد أن يصور لنا هنا الواناً من الوعى المقرب الذى لم يوقظه شئ بعد .

فى **المهلة** (Le Sursis) (١٩٤٥) ، يتطلع يتطلع سارتر الى آفاق أوسع وأرحب ، مستخدماً بعض الأساليب الثورية فى التكوين . فلقد أراد أن يعطى لنا صورة كلية للعالم الذى يستعد للحرب ، خلال فترة الهدوء التى تلت اتفاقات ميونيخ . ولجأ لهذا الغرض الى بعض الوسائل التى سبق أن استخدمها دوس باسوس : الخلط بين الأزمنة والامكنة ، وقوع الأحداث الجماعية والأحداث الفردية فى وقت واحد ، ادخال الشخصيات التاريخية فى الرواية ، مزج الأحداث الواقعية بالخيال . الا أن كل هذا لا يحرك فى القارئ سوى احساس ذهنى بحت ، ولا تستوقفه شخصية بعينها . اما الأحداث والتعليق عليها ، فلقد سبق أن عرفها الناس من الجرائد . ومن ثم نتساءل : أو لم يرد المؤلف أن يبين بالذات أن الحياة الفردية أخلت السبيل للحياة الجماعية ، خلال هذه الفترة الدرامية ؟

فى **اليأس** (La Mort dans l'âme) (١٩٤٩) ، نلتقى ثانية بماتيو ، بطل **سن الرشد** ، بعد أن جند ، وأصبح محارباً ، رغم معتقداته الاخلاقية والسياسية . فهو يحارب ، ولا يحب الحرب . ومع ذلك ، لا يكتفى بأن يكون آلة تخضع للنظام ، بل يعد لكل فعل من أفعاله عدته ، ويفكر فيه طويلاً . كل هذا لكى يدرك أن الحرب التى يشترك فيها « حرب زائفة » ، وأنه هو نفسه تمثال جندى . وينهار كل شئ قبل أن يجد متمسكاً من الوقت يؤمن خلاله بما يفعله . وها هنا، يلوح شبح الهزيمة .

ظهرت في **الفثيان** كلمة سيطرت على مؤلفات سارتر فيما بعد : الحرية . يمكن أن نقول ، بهذه المناسبة ، أن هذه المؤلفات تبدأ عند **الفثيان** وتنتهى عند **سبل الحرية** ، مارة **بالذباب** Les Mouches . يكفى أن نجتاز مرحلة **الفثيان** لكي نكتشف **سبل الحرية** . وإذا كان الإنسان بلا أساس ، فذلك لأنه أساس نفسه ؛ وإذا كان لا يجد شيئاً خارجياً يعطيه قيمته ، فذلك لأنه قيمة نفسه . وإذا كان كل شيء قد تخلى عنه ، فذلك لأنه حر . وإذا وجد الإنسان نفسه أمام هوة حرته ، سينتابه دوار قلق . لكن عن هذه الحرية ، ينشأ معنى حياته . الحرية : تلك هى الكلمة الخصبة التى تمكننا من مواجهة العالم ومواجهة مصيرنا . يكفى أن نعكس الآية ، وسنرى عندئذ أن ((الحياة تبدأ من الضفة الأخرى للياس)) ، كما يقول سارتر في مسرحية **الذباب** .

وفعلًا ، يصرح ماثيو ، بطل **سبل الحرية** ، بأنه قد قرر أن يحمل مسئولية الوجود على عاتقه . تحيا كل شخصية في هذه الرواية تجربة حرته ، وتبدو كأنها تتحرك باستمرار نحو مستقبل لا يمكن التنبؤ به . وجدير بالملاحظة أن ما من شيء يثقل على أبطال سارتر ، أو يجبرهم على أن يكونوا هذا بدلاً من ذلك : لا الأوامر الدينية ، ولا تعاليم الأخلاق ، ولا ماضيهم ، ولا أهواؤهم ، ولا أفكارهم عن أنفسهم ولا وضعهم الاجتماعي . صحيح أنهم أكثر من كائنات مجردة تسبح في الفضاء . فهم يرتبطون بواقع تاريخي أو نفسي ، أو ثقافي ، معين . لكن موقفهم أبعد ما يكون عن الحتمية . بل هو مجال للاختيار الحر . على شخصيات سارتر أن تختار نفسها في كل لحظة ، لأنها مسئولة عن نفسها . عدم الالتزام يعنى الاختيار . والالتزام يعنى إعادة النظر في الاختيار ، كل لحظة .

في الواقع ، أن يتردد الإنسان أو يلتزم يعنى أنه حر ؛ ولا تختص الحرية بشكل استثنائي للفعل بل هى النسيج الذى يتكون منه الوجود ذاته . هذا هو الموقف الذى يقترحه سارتر ، ومؤداه : تحويل الهزيمة الى نصر . ونظراً لأن الإنسان كائن لا جوهر له فانه ، يحظى بحرية الوجود دائماً . وإذا استوفى هذا الشرط ، تكشف له قيم الحياة الاصلية : المسئولية ، الاختيار ، الخ ...

ملحوظة أخيرة : ربما كان اشمئزاز شخصيات سارتر وخاصة عجزها عن الرضا بظروف الحياة البيولوجية أول ما يلفت النظر في رواياته . ويبلغ الاشمئزاز من الجسد ، مثلاً ، ذروته في الجنس . في **الفثيان** يبدو العالم قبيحاً لمعقولا من خلال بعض الرموز الجنسية . وللحب عند سارتر رائحة الفضلات دائماً . نجد في **المهلة** مشهداً خارقاً للعادة يصور فيه المؤلف بعض العجزة الممددين الذين يتبادلون كلمات الحب والحنان في اللحظة التى يقضون فيها حاجتهم ، كل أمام الآخر ، في إحدى عربات السكك الحديدية . ويرى جايتون بيبكون أن هذا المشهد مشهد مروع أليم ، وقمة من قمم هذه الرواية ، ولربما كان من أقوى المشاهد التى صورتها الرواية العالمية المعاصرة :

« تأوه شخص بهدوء ، تحت الشمس ؛ كان أحد المرضى الممددين بالقرب من الباب . نهضت الممرضة واتجهت إليه ، متخطية الأجساد . رفع شارل ذراعه اليسر وأدار مראته بسرعة ؛ التقطت المرأة الممرضة فجأة وكانت منحنية فوق صبي بدين أحمر الوجنتين ، مفرطح الاذنين يبدو في عجلة من أمره . نهضت الممرضة ، وعادت الى مكانها ورآها شارل تفتش في حقيبتها . ثم واجهتهم ، ممسكة بمبولة بين أصابعها وسألت بصوت عال :

« هل من رغبة لأحدكم ؟ إذا كان لأحدكم رغبة ، فيستحسن أن يقول أثناء توقفنا ، هذا أريح . لا تمنعوا أنفسكم . لا داعي لأن يخجل بعضكم من البعض الآخر . لا وجود هنا لرجال أو نساء ، لا وجود إلا لأناس مرضى » .

مرت عليهم بنظراتها الصارمة ، ولم يجب أحد . استولى الصبي البدين على المبولة بنهم وأخفاها تحت غطاءه . ضغط شارل بقوة على يد صديقه . كان يكفي أن يرفع صوته ويقول : « أنا ، أنا ، أنا لى رغبة فى التبول » ؛ مالت الممرضة ، وأخذت المبولة ورفعتها . كانت تلمع فى الشمس ، يملأها ماء جميل أصفر يرقى . اقتربت الممرضة من الباب ، وأطلت منه . رأى شارل ظلها على الحاجر ، رآها ترفع ذراعها ، بارزة فوق مستطيل من النور . أملت الممرضة المبولة ، وانفلت منها ظل سائل متلألئ .

قال صوت خفيض : « سيدتى » .

قالت الممرضة : « آه ، أخيراً قررت . أنا قادمة » .

سيسلمون الواحد بعد الآخر . ستقاوم النساء مدة أطول من الرجال . ولسوف يشيع هؤلاء رائحة نتنة بالقرب من جاراتهم . هل يجروئون على الكلام معهن بعد ذلك ؟ « الأندال » ، قالها شارل لنفسه ، وحدثت جلبه عند مستوى الأرض . ارتفعت النداءات الهامسة الخجلة من كافة الأركان . وتعرف على صوت بعض النساء .

قالت الممرضة : « انتظروا ! كل بدوره » .

« لا وجود إلا لأناس مرضى » . يظنون أن كل شيء مباح لهم لأنهم مرضى ، لا رجال ولا نساء ، بل مرضى . كان متألماً ، لكنه كان فخوراً بألمه ؛ لن اسلم : أنا رجل . كانت الممرضة تذهب من الواحد الى الآخر وتسمع قرعة حداثها على الألواح . وامتلأت العربية برائحة قوية . وقال وهو يتلوى من الألم : « لن اسلم » .

قال الصوت الأشقر : « سيدتى » .

ظن أنه أخطأ السمع ، لكن الصوت ردد فى خجل كأنه يبنى :

« سيدتى ، سيدتى ! هنا » .

قالت الممرضة : « ها آنذا » .

التوت اليد النحيلة الدافئة فى يد شارل وأفلتت منها . وسمع شارل قرعة حذاء . كانت الممرضة فوقهم ، انها صارمة ، ضخمة ، ملاك .

قال الصوت متوسلاً : « التفت » . وهمس ثانية : « التفت » .

أدار رأسه وود أن يصم أذنيه ويضغط على أنفه . وغاصت الممرضة ، كأنها سرب هائل من الطيور السوداء ، واطلمت مرآته . قال لنفسه : « انها مريضة » ، لا بد أنها نزعت فراءها ؛ طفت الرائحة على كل شيء لحظة ، و... ملأت خياشيمه . انها مريضة ، انها مريضة . كان الجلد الأملس الجميل مشدوداً على فقرات سائلة ، على أمعاء متقيحة . وتردد ،

موزعاً بين الاشتمزاز والرغبة الدنسة . وفجأة أقفل أمعائه كقبضة اليد ، وفقد الاحساس بجسده . انها مريضة . كانت كل الرغبات قد زالت . وشعر أنه نظيف جاف ، كما لو كان قد استرد صحته . مريضة . قال بنبرة حب : « قاومت ما أمكنها ذلك » . . . نهضت الممرضة ، ونادتها أصوات عديدة تعالت من الطرف الآخر للعربة . لن يناديها . كان يحلق فوق الأرض ، فوقهم ببضع بوصات . لم يك شيئاً . لم يك طفلاً رضيعاً . قال : « لم تتمكن من المقاومة » ، بلهجة حنان جعلت عينيه تدمعان . وكفت هي عن الكلام . لم تجرؤ على الكلام معه . انها خجلة . قال بنبرة حب : « سأحميها » . قف . وقف ، ومال عليها . وتأمل وجهها الجميل الحائر . كانت تلهث قليلاً في الظل . ومد يده ، وتحسس الفراء ، وتقلص الجسد الشاب . لكن شارل ألقي بيدواستولى عليها . قاومت اليد ، ف جذبها الى جواره ، وضغط عليها بكل قواه ؛ مريضة . وكان ها هنا ، صلباً ، جافاً ، حراً . . . سيحميها . .

واذا كان ماثيوفي سبيل الحرية يود أن تجهب عشيقتة نفسها ، فهو لا يفعل ذلك لأنه يريد أن يظل حراً فحسب ، بل لأنه يمتك الجنس ، ومقت الجنس معناه مقت الحياة . وفي مقام آخر ، عبر سارتر عن هذا الاشتمزاز عندما تخيل شخصيات كثيرة مصابة بالشذوذ الجنسي . قد يتبادر الى الأذهان أنه يصور لنا هذا العالم الدنس لذاته ، لكن ذلك خطأ لأن الدنس عنده لا يكتسب معناه الا اذا صحبه الحنين الملح الى البراءة والطهر .

لا تجذبنا الى روايات سارتر احداثها العادية ، ولا شخصياتها التي يصعب التمييز بينها ، ولا اسلوبها المحايد ، ولا معناها النظري الذي نستخلصه بعد القراءة . انما ترجع عظمة سارتر ككاتب روائي الى ان لديه عالماً يكشف لنا عنه ، عالم خاص به ، يسيطر علينا وسرعان ما نتعرف فيه عليه ، عالم « يشرب الانسان فيه نفسه بلا عطش » ، عالم أبواب الخروج فيه مغلقة وكل شيء فيه زائد عن الحاجة ، والطبيعة فيه كتلة يستحيل التحاور معها - شمس كئيبة ، بحر « بارد أسود » . . . الخ - عالم انقطعت صلته بالعالم الخارجى ، وأصبح أسير حدوده الانسانية الضيقة (٢) . لكن ، لا بد من مخرج . وهل كان يكتب سارتر لولا تأكده من اكتشافه ؟ لا يمكن أن يكون هذا المخرج الحلم او الأمل في شيء كامن وراء المصير الانساني ، ولا يمكن أن يكون المأساة ، لأن التمرد ، والصرخة اليائسة لا فاعلية لهما . . . انه الحرية . الا أن سارتر لا يحيا الحرية في عالمه الروائي كما يعيشها في فكره . فهو يظن أن أبطاله أحرار ، ويظن هؤلاء الأبطال بدورهم أنهم كذلك ، لكننا لا نشعر أن حريتهم تحررهم حقاً ، اذا جاز القول ؛ لقد اجمع النقاد على أن محاولة سارتر الروائية انتهت بالهزيمة . ومع ذلك ، تفوق قيمتها قيمة محاولات كثيرة ناجحة . فهي تشهد حقاً ، بالرغم من طابعها التعليمي ، على مسارات المثقفين الفرنسيين - ذهنياً كان أم أخلاقياً - في فترة ما من تاريخهم . ولربما احس سارتر نفسه بفشل محاولته ، فابتعد عن الرواية نهائياً ، واتجه الى المسرح ، ليلتقى لقاء مباشراً فعلاً مع أكبر جمهور ممكن .

★ ★ ★

(٢) كثيراً ما يكون هذا العالم حجرة مفقطة لا تلتصق على الخارج ، ولا تدخل فيها نسمة هواء ويثقل عليها جو كتيب خائق . حجرة بيير في القصة القصيرة المسماة الحجرة مفقطة النوافذ تصيها المصاييح الكهربائية دالماً . وحجرة مارسيل تشبه جوف القوقعة . هذا وترمز فكرة الاسر الملحة الى انفصال الانسان عن العالم .

ظهرت **الفريب L'Etranger** عام ١٩٤٢ ، قبل « **أسطورة سيزيف Le Mythe de Sisyphe** » — وهى تعليق ايدىولوجى على فلسفة العبث أو اللامعقول — بقليل، وحاول كاتبها البير كامى أن يجعل منها مثالا يدل به على فلسفة العبث l'absurde ، لذا ، لا ينبغي أن ننظر إليها على أنها مجرد رواية ، وعلينا ، لكى نتذوقها ، أن نبحت وراء الصور عن الفكرة التى تثيرها .

الفريب ، ظاهرياً حكاية كسائر الحكايات فيها شخصيات وأحداث ، ولها اطار محدد : **مورسو** موظف صغير فى مدينة الجزائر ، يحيا حياة تافهة أمام عيني القارئ ؛ يراه هذا الأخير وهو يدفن أمه ، ويقيم علاقة عاطفية مع ماري ، ويصادق أحد الأشخاص ... ثم تأتى المأساة : يقتل مورسو عربياً ، ويحكم عليه بالاعدام . انها حكاية بسيطة اذن ، لكن عالم العبث يتلخص فيها .

في **أسطورة سيزيف** ، اكتشف كامى فجأة رتابة الأيام التى تسير آلياً على وتيرة واحدة . **والفريب** تعبير بالصور عن هذه الحياة الآلية . هاهو ذا يوم من أيام الأحاد كما يعيشه **مورسو** . ولنلاحظ أنه اليوم التالى لليوم الذى دفن فيه أمه :

« كانت ماري قد ذهبت عندما استيقظت . كانت قد قالت لى انها ذاهبة الى عمته . وأدركت أن اليوم الأحد ، وتضايقت لذلك : لا احب يوم الأحد . عندئذ تقلبت فى فراشى ، وبحتت فى الوسادة عن رائحة الملح المتخلفة عن شعر ماري . ونمت حتى العاشرة . دخت بعد ذلك بعض السجائر ، وانا نائم ، حتى الثانية عشرة . لم أرغب فى تناول الفداء عند سيلست كعادتي . ولو اننى فعلت لسألونى أسئلة ، طبعاً ، وأنا لا احب ذلك . قلت بيضاً واكلته بدون خبز ؛ لم يكن عندى خبز وكنت لا اريد الذهاب لشراء شئ منه .

بعد الفداء ، شعرت قليلاً بالملل ، وهمت على وجهى فى الشقة . كانت الشقة مريحة عندما كانت امى هنا . أما الآن ، فهى كبيرة بالنسبة لى . اضطررت أن أنقل مائدة حجرة الطعام الى غرفتي . ولا أعيش الآن الا فى تلك الغرفة ، بين الكراسى القش الفائرة ، والدولاب ذى المراة المصفرة ، والسريـر النحاس . أما الباقي ، فمهجور . بعد ذلك بقليل ، أخذت جريدة قديمة وقرأتها لكي أفعل شيئاً ، وقصصت منها اعلاناً عن أملاح «كروشن» الصقته فى كراسة قديمة أضع فيها الأشياء التى استلطفتها فى الجرائد . غسلت يدي أيضاً . وفى النهاية ، أطلقت من الشرفة ... (يرى مورسو شايبين ذاهبين الى دار السينما الواقعة وسط المدينة) . بعد مرورهما ، خلا الشارع شيئاً فشيئاً ، مع أن العرض قد بدأ على ما أظن . لم يبق فى الشارع الا أصحاب المحال والقطط . كانت السماء صافية ، خالية من البريق فوق الأشجار التى تحد الشارع من الجانبين . وعلى الرصيف المواجه لى . أخرج بائع السجائر كرسيّاً وجلس عليه . كانت عربات الترام مزدحمة منذ قليل . أما الآن فهى خالية تقريباً . فى المقهى الصغير المسمى « Chez Pierrot » الواقع الى جوار دكان السجائر ، يكنس الجرسون نشارة القاعة الخالية . كان اليوم يوم أحد حقاً .

... دختت سيجارتين . ودخلت وأخذت قطعة من الشيكولاتة ، وعدت لاكلها امام النافذة . بعد ذلك بقليل ، غامت السماء ، وظننت أن عاصفة صيفية وشيكة الانطلاق . لكن الفيوم تبددت شيئاً فشيئاً . الا أن مرور السحب كان قد خلف فى الشارع وعداً بالمطر زاد من ظلمته ؛ تأملت السماء فترة طويلة .

... (الآن سجي الليل) اضيئت مصابيح الشارع فجأة ، وشجبت اولى النجوم الصاعدة في الليل . أحسست أن عيني قد تعبنا من كثرة النظر الى الارصفة وما تحمله من بشر وأضواء . كان البلاط اللزج يلمع تحت ضوء المصابيح ، والترام ينعكس على فترات منتظمة على شعر لامع ، أو ابتسامة ، أو سوار فضي . بعد ذلك بقليل ، عندما قل مرور الترام ، واسود الليل فوق الأشجار والمصابيح ، خلا الحي بطريقة غير محسوسة ، حتى عبر أول قط الشارع الخالي مرة أخرى . رايت عندئذ أن لابد من العشاء ... فذهبت لشراء شيء من الخبز والمكرونه . وطهوت طعامي وأكلته وأنا واقف . أردت أن ادخن أيضاً سيجارة أمام النافذة . لكن الهواء كان بارداً الى حد ما . فاغلقت النافذة ، ورايت وأنا عائد ، في المرأة ، جزءاً من المائدة تجاوزت عليه قطع من الخبز ومصباحي . قلت : ها هوذا يوم من أيام الأحاد قد مر ، ووالدتي قد دفنت ، ولسوف أسود الى عملي ، وأن ما من شيء قد تغير ... » .

هكذا نرى أن وعي مורسو وعي سلبي ، ضجر ، متعب ، وأن أحاسيسه أولية بسيطة : شرب ، أكل ، نوم ، تدخين . أن وعيه لا يعرف الحب ، أو الندم ، أو الفرح ، وهو لا يهتز ، حتى أمام أكثر الأحداث إثارة للانفعالات . لا يخرج مورسو عن فثوره ، لا أمام موت امه ، ولا أمام حب ماري . حياته حياة خالية من المعنى - تلك هي قيمتها الأساسية ... لا تتقدم نحو هدف بعينه ، ولا تنتظم حول فكرة بعينها ، بل تسير سيراً ألياً أعمى . ونسيجها تكرر أبدى لبعض الحركات ، وبعض الأفكار التافهة ، وبعض الأحاسيس البدائية . وهكذا يصطدم القارئ بالمصير الانساني ، بدلاً من أن يجد في الرواية العزاء والسلوى ، والسبيل الى الهرب من الواقع . ولربما شعر بالاشمئزاز ، لكنه اشمئزاز طيب ، يدفع الوعي الى التحرر .

يخضع مورسو للظروف وتسلسلها ، فيقتل على الشاطئ عربياً لا يعرفه . لقد جاءت جريمته تلك نتيجة لاحداث عارضة - لقاءه مع صديقه ريمون - وبعض الأحاسيس التي استسلم لها في سلبية :

« سرت طويلاً . كنت أرى من بعيد كتلة الصخرة القائمة الصغيرة ، يحيط بها تراب البحر ، وهالة من النور تخطف الأبصار . كنت افكر في النبع المنعش وراء الصخرة . كنت اريد العثور مرة أخرى على خيرير مائه ، والهرب من الشمس ، والجهد ، وبكاء المرأة . اريد ، أخيراً ، أن أجد الظل والراحة ثانية . لكن ، عندما اقتربت ، رأيت أن الشخص الذي تشاجر معه ريمون قد عاد .

كان بمفرده . كان يرقد على ظهره ، ويداه تحت قفاه ، وجبهته في ظل الصخرة وجسده كله في الشمس ، و « برته » تدخن في الحر . فوجئت قليلاً . فالقصة انتهت بالنسبة لي ، وجئت الى هنا دون أن افكر فيها . وحالما رآني ، نهض قليلاً ووضع يده في جيبه . وأمسكت أنا ، طبعاً ، بمسدس ريمون تحت سترتي . عندئذ ، مال الى الوراء من جديد ، لكنه لم يخرج يده من جيبه . كنت على بعد عشرة أمتار تقريباً منه . كنت احس ، من آن لآخر ، نظراته بين جفنيه المغلقين . لكن ، كثيراً ما كانت صورته تتراقص أمام عيني في الهواء الملهب . كان صوت الأمواج أكثر خمولاً وأكثر هدوءاً مما كان ساعة الظهر . كانت ذات الشمس ، كان ذات الضوء على ذات الرمال الممتدة هنا . كان النهار قد توقف عن التقدم من ساعتين ، أو رسا من ساعتين في محيط من المعدن الهادر . ومرت في الأفق ،

مركب بخارية صغيرة ، وأحدثت نقطتها السوداء على حافة نظرتى لأننى ظلت أنظر الى العربى .

ظننت أن ماعليّ إلا أن التفت قليلاً حتى ينتهى الأمر . لكن الشاطئ النابض بحرارة الشمس كان يركض ورائى . خطوات ، بضع خطوات نحو النبع . ولم يتحرك الرجل . كان لا يزال بعيداً ، بالرغم من كل هذا ، كان يبدو وكأنه يضحك ، ربما بسبب الظلال المتجمعة على وجهه . أنتظرت . ووصل لهب الشمس الى وجنتى ، وأحسست بقطرات العرق تتجمع فوق حاجبى . كانت ذات الشمس التى أطلت يوم أن دفنت والدتى ؛ كان جبينى يؤلمنى ، تماماً كما كان فى ذلك اليوم ، كانت عروقه كلها تدق فى آن واحد تحت الجلد . وبسبب هذا اللهب الذى لم احتمله ، تحركت الى الامام . كنت أعلم أنها حماقة ، وأننى لن أهرب من الشمس بخطوى خطوة واحدة . لكنى خطوتها ، خطوة واحدة الى الامام . وهذه المرة أخرج العربى سكينه ، وقدمها لى فى ضوء الشمس ، دون أن ينهض . تدفق النور على الصلب ، وبدا وكأنه سلاح طويل براق أصابنى فى جبينى . وفى نفس اللحظة ، سال العرق المتجمع فوق حاجبى دفعة واحدة على الجفنين ، وغطاهما بغلالة دافئة كثيفة . عميت عينائى وراء هذا الستار ، ستار من الدمع والملح . لم أعد أشعر إلا بصنّج الشمس على جبينى ، والسيف اللامع المنبثق من السكين التى لا تزال أمامى . نخر هذا السيف الخارق رموشى ، ونبش عينى المتألمتين . عندئذ ، غاب كل شيء . وجاء البحر بأنفاس ثقيلة ملتبهة . خيل لى أن السماء تفتح على مصراعها لتمطر ناراً . توتر كيائى كله . وضفطت يدى على المسدس . انطلق العيار ، ولمست بطن المسدس الناعمة . وهنا ، بدأ كل شيء ، فى ضجيج جاف يصم الأذان . نفضت العرق والشمس . وفهمت أننى كنت سبباً فى اختلال توازن النهار والصمت الاستثنائى الذى خيم على شاطئى سعدت عليه . عندئذ أطلقت النار أربع مرات أخرى على جسد بلا حراك ، وكان الرصاص ينفرس فيه دون أن يبدو من الأمر شيء . وكانت الرصاصات الأربع دقات سريعة دفقتها على باب الشقاء .

هكذا أطلق مورو الرصاص ، ومثل امام قضاته ، وهم رجال من أصحاب المبادئ قرروا الحكم على هذا « الغريب » الذى يجهل القيم التقليدية ، ونسبوا اليه جريمة أساسية فى نظرهم : ليست لديه أية فكرة عن حب الام . وعندما سأله محاميه : « هل كنت تحب والدتك ؟ » ، لم يجد شيئاً يقوله سوى هذه الكلمات :

« لاشك أننى كنت احب امى . لكن هذا لا يعنى شيئاً . فكل المخلوقات الطبيعية تتمنى موت من تحب ، بقدر قد يكثر أو يقل » . وهنا ، قاطعه المحامى وبدا عليه الارتباك .

ولا تكتفى **الغريب** بتصوير الحياة اليومية تصويراً سينمائياً ، بل تعبر أيضاً عن المجتمع الفيور على المبادئ المتفق عليها ، و « الغريب » الذى لا يخضع لقواعد اللعبة ولا يقبلها . ومورو انسان غير عادى ، فعلاً ، مادام قد نفى عنه الأكاذيب والآراء المسبقة . لكنه ليس بعد ذلك « **الانسان المتهمد** (L'Homme révolté) » الذى تحدث عنه كامى فى كتاب لاحق ، لأنه لم يكتشف القيم الحية حقاً . انه مخلوق وحشى ، عراه المؤلف ، وكشف عن بؤسه ، وجعل منه رمزاً للكشف عن الحقيقة . ولكل هذه الأسباب مجتمعة ، يحقد عليه قضاته . وعندما يشعرون انه يهددهم ، يهتمونه دفاعاً عن أنفسهم ؛ ويشعرون بالخطر بالقدر الذى يشعرون به أن

الرواية الفرنسية المعاصرة

القيم الانسانية الحقّة وشيكة الانطلاق . فهم يرون أن مורسو مجرد من الشعور ، ومع ذلك ، له أصدقاء أوفياء ؛ ولا يعرف الحب ، ومع ذلك تحبه امرأة ؛ وغريب على العالم ، ومع ذلك يقدم له العالم باستمرار ايقاعه العظيم الهادئ . أحس أعداؤه بهذه الحياة الحية الوشيكة ، فأدركوا أن عليهم لا أن يدافعوا عن مبادئهم فحسب ، بل وأن يرفضوا القيم الحية أيضاً . من الأفضل أن يختاروا جفاف المبادئ و... الأمان . ومن ثم يصدرون حكمهم باعدام مورسو .

الغريب رواية عبثية اذن ، لكنها لا تظل كذلك حتى النهاية . ذلك أن مورسو يفيق يوماً من نومه اليومي الثقيل وتتفجر ثورته . وفي هذه النقطة من الرواية ، نلمس ثلاث « تيمات » رئيسية : الأمل ، والتمرد ، وحب الحياة .

الأمل شعور يستهوي الإنسان الضعيف أمام الموت . لذا ، تساءل مورسو ، عندما أحس أنه أصبح أسير الحركة الآلية التي ستنقله حتماً من حكم الاعدام الى المقصلة : هل يهرب ، هل يقفل من فوق السور ، هل يغير القانون ؟ عندئذ تشن القوى المعادية آخر هجماتها ، متمثلة في قسيس السجن الذي يأتي الى مورسو بالأمل الديني ، يتمرد مورسو ، ويأخذ تمرداً شكل سيل من الشتائم ، يجر معه رؤيا مفاجئة لتلك الحقيقة الرهيبة التي سبق أن كشفت عنها **أسطورة سينيف** : الموت هو اليقين الوحيد . وفي نفس اللحظة ، يتخلص وعيه من أغلاله ، ويرفض مورسو الموت في الوقت الذي يفرض فيه عليه الموت نفسه . ويرى ببصيرة حادة عبث عالم البشر الزائل لأنه لم يعد جزءاً منه . وبالتالي يتمكن من الحكم على حياته وتبريرها في آن واحد . لقد القى الموت ضوءاً جديداً على الأمر ، فتساوى كل شيء ، وأدرك مورسو أنه لم يكن مدنباً عندما مثل أمام قضاة . الإنسان اللامعقول إنسان برىء :

« ... عندئذ ، انفجر في شيء ، لا أدري لماذا . وأخذت أصرخ بملء فمى وسببته ، وطلبت منه الا يصلى (القس) . كنت قد أمسكت بخناقه ، وصببت عليه كل ما في أعماق قلبي في طفرات امتزج فيها الفرح بالغضب . كانت تبدو عليه علامات اليقين اليس كذلك ؟ ومع ذلك ، لا يساوى يقينه شعرة من شعر امرأة . لم يكن متأكداً حتى من أنه على قيد الحياة ، مادامت حياته أقرب الى الموت . أما أنا ، فكنت أبعد كما لو كانت يداي فارغتين . لكنني كنت واثقاً من نفسي ، واثقاً من كل شيء ، واثقاً أكثر منه ، واثقاً من حياتي ومن ذلك الموت القادم . نعم ، لم يكن لدى الا هذا . لكنني أمسكت بهذه الحقيقة ، على الأقل ، بالقدر الذي أمسكت به . كنت دائماً على حق ، ومازلت . عشت بهذه الطريقة ، وكان بوسعي أن أعيش بطريقة أخرى . لم أفعل هذا الشيء ، بينما فعلت ذلك . ثم ماذا ؟ خيل اليّ أنني انتظرت دائماً هذه الدقيقة وهذا الفجر الصغير الذي سأبداً فيه . ما من شيء ، ما من شيء كان له أهمية ، وكنت أعلم تماماً لماذا . وهو أيضاً يعرف لماذا . وتصاعدت ، من أعماق مستقبلي ، طوال هذه الحياة العابثة التي عشتها ، أنفاس مبهمة ، عبر سنوات لم تأت بعد ، كانت هذه الأنفاس تسوي عند مرورها كل ما عرض على خلال السنوات التي عشتها . فيم يهمني موت الآخرين وحب الام ، والحيوات التي تختار ، والمصائر التي تنتخب ، مادام قد اختارني أنا مصير واحد ، واختار معي مليارات من أصحاب الامتيازات الذين قالوا مثل القس أنهم أخوة لي . هل فهم اذن ؟ الجميع أصحاب امتيازات . لم يكن هناك سوى أصحاب الامتيازات . قديصر الحكم على الآخرين أيضاً ، ذات يوم . لقد صدر الحكم عليه أيضاً . ما الأهمية اذاً ، وأعدم لعدم بكاؤه اثناء جنازة امه ؟ هل فهم اذن ، هذا المحكوم عليه ... واختنقت اذ صرخت وقلت له كل هذا ... » .

ومكافأة لمورسو على استيقاظ وعيه ، يقدم العالم اليه : عالم المستقبل ، وعالم الماضي . ويشعر « الغريب » أنه على استعداد لان يعيش كل شيء من جديد :

« اعتقد اننى نمت ، لأننى استيقظت بنجوم فوق وجهى . تصاعدت أصوات الريف حتى بلغت زنزانتي ، وانعشت صدغي روائح الليل ، والأرض ، والملح . ودخلت فى سكينه هذا الصيف النائم الرائعة كأنها المد والجزر » .

هكذا يمر مورسو بالمراحل التى مر بها سيزيف : اختلط أول الأمر بالحركة الآلية العمياء التى تتسم بها الحياة اليومية ، ثم اكتسب حريته ودفن للاستسلام للأمل ، واختار بطريقة غريبة ، أمام الموت ، التمرد لا الانتحار ، ونال ، مكافأة له على ذلك ، حياة غنية مليئة بالأحاسيس والاحساس الرائع باللحظة الراهنة .

تمتد « تيمة » الحياة الآلية التى صادفناها فى الغريب الى الطاعون La Peste (١٩٤٧) ، ثانى روايات كامى الشهيرة . هاهى ذى وهران ، شبيهة بمدينة الجزائر فى الغريب ، يسكنها أناس يعيشون مثل مورسو حياة آلية تافهة . مامن برنق يلوح فى نوم هؤلاء السكان الثقيل ، مامن صدمة أو حدث يهز قلوبهم . ولا هم لهم سوى التجارة والربح . يراقب هذه الحياة تارو ، الإنسان الواعى البصر الذى اعتنق فلسفة « العبث » وظل لهذا السبب ، « عريباً » على المدينة . ها هو ذا ينتزه فى شوارع المدينة ، حاملاً اسطورة سيزيف تحت إبطه ، ويدون فى مذكرته بعض التفاصيل الخالية من المعنى - عربات الترام القذرة ، بعض المشاهد الكوميديّة البسيطة كذلك العجوز الذى يقف فى شرفة منزله ، ويصق على القلط بدقة وقوة - لكى يظل وعيه يقظاً .

لكن الشر يحل فى مدينة وهران متمثلاً فى الطاعون ، ويغير ملامحها ، وتتحول الدمى البشرية التى تسكنها الى أناس يتألمون ، وتفصح الحياة الآلية المجال للشر والألم . يسلم البشر لحمهم وقلوبهم للطاعون الذى يضربهم بسياطه . والألم هنا جسمانى ومعنوى أيضاً . كان سكان المدينة الموبوءة مثل مورسو تماماً ، نفوساً غافية ، لكن وهران أغلقت أبوابها التى دقها الطاعون . وحل عذاب الفرقة : فرقة الزوج عن زوجته ، والأخ عن اخته ، والعاشق عن عشيقته . ها هنا ، يجد المؤلف مادة أخرى غير تعقيد الحياة اليومية الدقيق ، يجد ألوان الألم المعنوى ، ودرجاته ، وتمزق قلب الإنسان الذى ننتظر ، وانطفأ الحب شيئاً فشيئاً .

وإدراك ألم الآخرين يوقظ الحب والتمرد معاً . الحب والتمرد ثمرة الشر المزدوجة ، لكن لا القلب ولا العقل يبران الشر . الإنسان ليس بريئاً ، طبعاً . لكنه يضيف دائماً الى آلام العالم آلاماً أخرى ؛ حتى لو افترضنا زوال الحرب والجرائم يوماً ، حتى لو افترضنا ان الطب والتكنيك يقللان من العبودية ، يبقى موت الأطفال ، الأطفال يموتون ، والله غير موجود . تلك هى صرخة التمرد الأخيرة ، يطلقها دكتور ريو أمام جثة أحد الأطفال الذين ماتوا اثر اصابتهم بالطاعون :

« تلوى الطفل من جديد ، كان شيئاً عضه فى معدته ، وصدرت عنه أنة خافتة . ظل مجوفاً هكذا ثوانى طويلة ، وانتابته رجفة ، كان جسده النحيل يميل أمام ريح الطاعون العاتية ، ويطلق اذ تلفحه الحمى بأنفاسها المتكررة وعندما هداها العاصفة ، تراخى قليلاً ، وبدأ أن الحمى تتراجع وتتركه ، لاهثاً ، على شاطئ رطب مسموم الراحة عليه اشبه

بالموت . وعندما بلغت الطفل الموجه الحارقة لثالث مرة ورفعته قليلاً ، تقوقع وتراجع الى آخر الفراش خوفاً من اللهب الذي يحرقه ، وحرك رأسه في جنون ، ملقياً بغطائه . وأخذت دمعات كبيرة انبثقت تحت الجفنين الملتهبين ، تسيل على وجهه الرصاصي ؛ وفي نهاية الأزمة خارت قواه ، وتقلصت ساقاه النحيلتان ذراعاه اللتان ذاب لحمهما بعد ثمان وأربعين ساعة . واتخذ الطفل في السرير الخرب وضع مصلوب بشع .

انحنى تارو ، ومسح بيده الثقيلة الوجه الصغير المبلل بالدمع والعرق .

هكذا انبثق التمرد ، تلقائياً ، كأنه الجواب الوحيد العادل على ذلك الشيء البغيض .

نجد ، بين شخصيات الطاعون ، قساً مرهوباً ، الأب بانلوه ، يمثل ، في مدينة الطاعون الأمل في الحياة المستقبلية . يلقي بانلوه موعظتين ، تلخص احدهما خط السر بين الوعي بانتصار الايمان والوعي بالايمان اليائس . في الموعظة الاولى ، يصور القس الوباء على أنه عقاب الهى وفرصة لايمان البشر . من وجهة النظر هذه ، يصبح الشر مسبباً ويدخل في نظام الكون والأشياء ، وبصبح شيئاً عقلياً ذا معنى . الموقف الصحيح الذى يجب ان يتخذه الانسان اذن هو الخضوع والاستسلام ، لا التمرد . هذا ويلقى بانلوه موعظته الثانية بعد ان شهد موت الطفل سالف الذكر ، وراه ؛ عندئذ ، ندرك أن يقينه المجرد قد انهار . صحيح ان فكرة الشر لا زالت تدخل في النظام ، من وجهة نظره ، أما الشر نفسه فلا ؛ واذا غزا الواقع وعى القس ، حير هذا الأخير ، وألقى به في الجانب المضاد . فانحاز لفكرة عدم خضوع الايمان للعقل اطلاقاً ، وعرف الايمان بأنه قبول ما يرفضه العقل قبولاً أعمى . ويموت بانلوه بعد اصابته بالطاعون ورفضه عون الطب ، يموت يائساً لأنه لم يعرف كيف يتمرد . وذلك هو المعنى الأخير الذى نستخلصه من قصته .

ويطرح كامى في روايته قضية « الطبيب » من خلال شخصية **دكتور ريو** . . ودكتور ريو طبيب يعالج الأجساد لا الأرواح ، ويهتم بالواقع المباشر ، بمصير الانسان ، انسان من لحم ودم ، حالياً ، ويرى أن حب الانسان يعنى مداوانه لا انقاذه من أجل حياة مستقبلية مجهولة . ومن ثم ، يختلف عن الأب بانلوه . ان حبه للانسان حب متواضع ينصب على المهام الصغيرة المحسوسة ، ويتمثل في أداء الفرد لوظيفته اداءً أميناً . الطبيب الحقيقى في نظره ينقل الى مهنته الحقائق التى هضمها : شقاء الانسان ، المصير المشترك ، رفض الألم ، والكفاح دوماً من أجل الاقلال منه .

هناك شخصية أخرى ، تارو ، سبق أن أشرنا اليها ، وتستحق الوقوف عندها لحظة . طالما سمع تارو - ابن وكيل النيابة - أباه يتراجع ، ويطالب برؤوس الأحياء من القوم . لذا ترك بيت الأسرة وهو في السابعة عشرة وهب حياته لمحاربة فكرة الاعدام . لكن أى السبل يختار ؟ السياسة أولاً ؛ مادام المجتمع - وهو أحد أفراد - هو الذى يصدر حكم الاعدام فليحاربه اذن . وبالتالي ، ينضم تارو الى حزب يطالب بحماية كرامة الانسان . لكنه يكتشف أن الوسيلة التى اختارها تناقض الغاية التى يسعى اليها : فهو يبيح القتل لكى يمنع القتل . ويظن أنه طاهر ، بينما انتقلت اليه العدوى الخبيثة . عندئذ ، ينسحب من مجال العمل السياسى و « ليصنع الآخرون التاريخ » . لن يشفيه سوى الفعل الخاص الفردى في المدينة الموبوءة ، يكون تارو فرقاً للانقاذ ، ويصبح ممرضاً ، بل يكاد يكون طبيباً .

يقابل الطاعون الذى يصيب الأجساد طاعون داخلى يلتصق بالروح ، اسمه : الحقد والكذب ، والفور ، الخ ... يحمله كل انسان فى نفسه ، ولا ينجو منه احد فى العالم وننقل للقارىء هنا اعتراف تارو الذى تناول كامى من خلاله هذه النقطة :

« هل رأيت أبداً رجلاً يقتل رمياً بالرصاص ؟ لا ، طبعاً . لأن ذلك يتم عادة بناء على دعوة ، والجمهور يختار سلفاً . والنتيجة أنك ظللت عند مرحلة الصور والكتب . عصابة وعمود ، ومن بعيد ، بعض الجنود . لكن ، لا ، هل تعلم أن طاقم الرماة يقف على بعد متر ونصف من المحكوم عليه ؟ هل تعلم أن الرماة يركزون على منطقة القلب ، وهم واقفون على هذه المسافة القصيرة ، وأن رصاصاتهم الكبيرة تخلف فيه جرحاً قد يتسع لقبضة اليد ؟ لا ، لا تعلم ذلك ، لأن الحديث لا يدور حول هذه التفاصيل . نوم البشر شيء مقدس أكثر من الحياة ، فى نظر المصابين بالطاعون . ولا ينبغي الحيلولة دون نوم الناس الطيبين ... والا كانت قلة ذوق ، والدوق يعنى عدم الاصرار ، ويعلم الكل ذلك . لكننى لم أتم يوماً هادئاً منذ ذلك الحين ، وظلت قلة الذوق فى حلقي ، وواصلت الاصرار ، أى التفكير فى الأمر .

عندئذ ، فهمت اننى ظللت مصاباً بالطاعون طوال هذه السنوات التى اعتقدت خلالها اننى اكافح الطاعون بكل جوارحي . وعلمت ، بالذات ، اننى وافقت ، بطريقة غير مباشرة ، على موت آلاف البشر ، بل تسببت فى موتهم عندما اعتقدت أن الأفعال والمبادئ التى أدت اليه حتماً أفعال ومبادئ حسنة . لم يتخرج الآخرون للأمر ، فيما يبدو ، على الأقل ، لم يتحدثوا عنه تلقائياً ، أبداً . أما أنا ، فظل حلقي مخنوقاً . كنت معهم ، ومع ذلك كنت وحدى . كانوا يقولون لى عندما اعبر عن مخاوفي ، ان على التفكير فى الموضوع موضع البحث ، ويقدمون لى أسباباً غالباً ما كانت مثيرة ليحملونى على قبول ما لم أتوصل الى قبوله . لكننى كنت أردد قائلاً ان لى كبار المصابين بالطاعون أيضاً ، أولئك الذين يرتدون الثياب الحمراء ، أسباباً وجيهة يسوقونها فى مثل هذه الحالات ، واننى لا أستطيع أن أستبعد حججهم ، حتى لو سلمت بالضرورة القصوى والأسباب التى يسوقها صفار المصابين بالطاعون . ولفتوا نظرى الى أن افضل طريقة لتأكيد أن أصحاب الثياب الحمراء على حق هى أن أترك لهم حق التصرف فى الاعداد . لكننى قلت لنفسى ان المرء اذا استسلم مرة ، لن يجد سبباً يدعو للتوقف . ويبدو أن التاريخ قد أثبت اننى على حق ... اليوم ، اصيب الكل بجنون القتل ، ولا يجدون أمامهم الا هذا السبيل .

لم يكن التفكير قضيتى أنا ، على كل حال ، بل كانت البومة الحمراء ، تلك المفامرة القدرة التى أخبرت اثناءها أفواه قدرة نثنة رجلاً مكبلاً بالأغلال انه سيموت . وسوء كل شيء فعلاً لى يموت ، بعد ليال وليال من الاحتضار ، انتظر خلالها أن يقتل وهو مفتوح العينين . كانت قضيتى الثقب فى الصدر . وقلت لنفسى اننى قد أرفض الى الأبد أن أسوق سبباً واحداً ، واحداً ، اتسمعنى ، يبرر هذه المذبحة المقززة . انتظرت ، نعم ، اخترت هذا العمى العنيد ، وانتظرت أن تتضح رؤيتى للأمر .

لكننى تغيرت منذ ذلك الحين . أشعر بالخجل منذ وقت طويل ، لدرجة الموت ، لاننى كنت قاتلاً أنا أيضاً ، ولو من بعيد ، ولو بحسن نية . ومع مرور الوقت ، أدركت فقط أن أولئك الذين كانوا افضل من الآخرين لا يستطيعون أن يمنعوا أنفسهم اليوم من

القتل أو الموافقة عليه ، لأن ذلك كان في المنطق الذي عاشوا به ، واننا لا نستطيع اتيان حركة واحدة في العالم ، دون تعريض الآخرين للخطر . نعم ظلت خجلاً ، وعلمت أننا جميعاً مصابون بالطاعون ، وفقدت راحة البال . ولازلت أبحث عنها اليوم ، محاولاً فهم الجميع ، وعدم معاداة احد . أعلم فقط أنه لابد أن أعمل ما ينبغي عمله للتخلص من الطاعون ، وأن هذا هو السبيل الوحيد الى الأمل في السلام ، أو الموت الحسن ، والى تخفيف آلام الانسان وانقاذه ، أو الحاق أقل قدر ممكن من الشر به ، على الأقل . لذا قررت أن أرفض كل ما يتسبب في الموت أو يبرره ، من قريب أو بعيد، سواء اكانت الأسباب وجيهة أم كانت تافهة .

لا أعلمنى هذا الوباء شيئاً ، اللهم الا أنه لا بد من محاربته الى جوارك . أعلم علم اليقين أن كل واحد منا يحمل الطاعون في نفسه ، لأن ما من أحد ، لا ، ما من أحد يسلم منه ، وأن على المرء أن يراقب نفسه باستمرار ، لكي لا ينتهى به الأمر ، في لحظة سهو ، الى التنفس في وجه الآخرين ونقل العدوى اليهم ، الميكروب شيء طبعى ، أما الباقي : الصحة ، والنزاهة والنقاء . . . فينتج عن الارادة ، ارادة لا ينبغي ان تتوقف أبداً . . . والانسان الأمين الذى لا ينقل العدوى هو الذى لا يسهو ، ما أمكنه ذلك . ولكى لا يسهو أبداً ، عليه أن يتسلح بالارادة . نعم . . . ان يصاب المرء بالطاعون شيء متعب للغاية ، لكن تعب يزداد اذا أراد ألا يكون كذلك . لذا يبدو الجميع متعبين ، ماداموا قد أصيبوا جميعاً اليوم بشيء من الطاعون .

أعلم أن لا قيمة لى في هذا العالم في حد ذاته ، واننى حكمت على نفسى بالنفى نهائياً منذ اللحظة التى رفضت فيها القتل . سيصنع الآخرون التاريخ . أعلم أيضاً أننى لا أستطيع الحكم على الآخرين ، ظاهرياً، اذ تنقصنى صفة لا بد منها لكى أكون قاتلاً عاقلاً . . . الآن ، أرى أن أكون أنا ، فلقد تعلمت التواضع ، أقول فقط ان على هذه الأرض كوارث وضحايا، وأن على المرء أن يرفض أن يكون مع الكارثة ، ما أمكنه ذلك . ربما بدأ لك الأمر بسيطاً ، ولا أدري اذا كان كذلك ، لكنى أعلم أنه حقيقى . طالما سمعت أفكاراً كادت تصيبنى بالدوار ، وأدارت رؤوساً أخرى وجعلتها توافق على القتل . . . لذا أدركت أن شقاء البشر ناتج عن عدم استخدامهم لغة واضحة . فلجأت الى الكلام الواضح ، والفعل الواضح ، لاسلك الطريق القويم . وبالتالى ، أقول ان هناك كوارث وضحايا ، لا أكثر ، وأنا أحاول أن أكون قاتلاً ، بريئاً ، وما هذا بالأمل الكبير كما ترى .

لا بد ، طبعاً ، من وجود فئة ثالثة ، فئة الأطباء الحقيقيين ، لكننا لا نقابل الكثيرين منهم ، في الواقع ، وهذا أمر عسير بلا شك . لذا قررت أن أقف الى جوار الضحايا ، في كل مناسبة، للحد من الخسائر . وسط الضحايا، أستطيع على الأقل أن أبحث عن الطريقة التى توصل الى الفئة الثالثة ، الى السلام .

يقابل كفاح الطب ضد الطاعون الكفاح الداخلى ضد الشر . ويقول لنا كامى في النهاية ، ان الطبيب الحقيقى هو الذى ينبثق فعله الداخلى من نفس نزيهة انتصرت على الشر ، الطهر والبراءة افضل طريقة لمساعدة البشر .

ولا ترجع أهمية كامى الى صفاته الخاصة ككاتب روائى . ذلك ان خياله فقير لدرجة تلفت

النظر ، و شخصياته لا تتمتع بالحياة حقاً . يكفي أن ندقق النظر لكي ندرك أن « الغريب » سرد ، لا رواية ، وأن « الطاعون » رمز (٣) . كما أن فكره ليس من ذلك النوع الذي يدهشنا لثرائه ، وجدته ودقته ، ولا مجال لمقارنته بسارتر في هذا الصدد . ومع ذلك ، يعتبر كامى كاتباً من أهم كتاب القرن العشرين (٤) ، لأنه بلغ بالاحساس الحديث درجة الكمال الكلاسيكية ، وكان أول من قدم تعبيراً استورياً عن الإنسان المعاصر .

★ ★ ★

وكان من الطبيعي أن يسلك الروائيون الشباب بعد الحرب السبل التي سار فيها كل من سارتر وكامى ، غدى فكرة « اللافائدة à quoi bon ? » كل من التجارب الحية ، والملل ، والاشمئزاز ، والاحساس بالخسارة ، مؤكداً مساقه سارتر من آراء فلسفية عن عالم « الأنذال » و « سوء النية » ، وما انتهى إليه كامى من نتائج خاصة بالعبث . وذهب بعض النقاد الى حد الحديث عن « مدرسة وجودية » ، نسبة الى مذهب سارتر المعروف « الوجودية existentialisme » وتحدثوا عن الرواية « السارترية » أي الرواية القائمة على المواقف الخارقة للعادة والتي يتسم الإنسان فيها بالكذب ، والجبن ، والخوف .

وحتى لو لم توجد « مدرسة وجودية » بمعنى الكلمة ، فإن هناك اتجاهات مشتركة بين الروائيين في فترة ما بعد الحرب مباشرة ، ويمكن أن نستخلص من مؤلفاتهم نوعاً من الروايات يختلف عن ذلك الذي شاع قبل الحرب . والرواية الوجودية رواية أقرب الى الوثيقة والاعتراف منها الى أى شيء آخر ، تحاول أن تبتعد عن « الأدب » ما أمكن ، والمقصود بالأدب هنا البناء ، ومحاكاة الواقع ، والاهتمام بالكتابة أولاً ، من أجل الاصاله . ولا تهدف هذه الرواية الى الخلق ، بل تهدف الى التعبير ، بل الاتصال ، أيًا كان نوعه ، ويمكن أن يتم على مستوى الوعى والجسد . حتى عندما يفقد الإنسان كل شيء ، تبقى الفرائز وتبقى الدوافع . كما أن الرواية الوجودية تعرى الأرواح والأجساد ، ولا تحاول أن تضيف عليها مسحة من جمال ، فذكر من بين كتاب هذه الرواية بوردس فيان Boris Vian ومرجريت دورا Mr. Duras و جان جينييه J. Genet ، لكن سيمون دى بوفوار S. de Beauvoir ، صديقة سارتر التي شاركت أفكاره الفلسفية ، كانت أكثرهم موهبة وأصاله .

بدأت سيمون دى بوفوار حياتها الأدبية برواية الضيفة L'Incritée (١٩٤٣) التي جلبت لها الشهرة . تقطع هذه الرواية صلتها بالتحليل النفسى التقليدى ، وتصور شخصيات في « مواقف » لا تبالي لا بالأخلاق ولا بالتوافق conformisme الذى طالما اتسمت به في الروايات ، تصور الكاتبة هنا نوعاً من النساء لم يقابله القراء من قبل ، تصوره في سلوكه اليومي ، وفي مواجهة أخطر قضايا الحياة . هاهى ذى فرانسواز ، تتطلع الى السعادة والاحساس

(٣) رمز الطاعون الى المصير الإنسانى من ناحية ، والأحداث الجارية آنذاك من ناحية أخرى . وترمز مدينة وهران التي حل فيها البلاء والوباء ، وانطوت على نفسها واغلقت أبوابها على مأساة النفى ، والفراق ، وعلى الاخوة والامل ، الى فرنسا التي راحت ضحية الاحتلال والحرب .

(٤) فاز كامى بجائزة نوبل للاداب عام ١٩٥٧ .

بالأمان اللذين طالما تطلعت اليهما بنات جنسها . لكنها لا تخفى رغبتها في تأكيد ذاتها ككائن بشري ، حر ، مستقل ، اما كسافير ، « الضيفة » فيمكن أن تعتبر بطلنة وجودية تحررت من التوافق البورجوازي ، والتبعية لكل شيء ، وتعيش اللحظة الراهنة وفقاً لفرائرها ، وتدوس قواعد الحياة المشتركة ، بل آداب السلوك ، وتعجب فرنسواز بها ، لكنها ، في الوقت نفسه ، لا تحتملها وترى فيها وعياً « قاهراً » يطفئ على وعيها .

كتبت سيمون دي بوفوار روايات أخرى لم تلق النجاح الذي لاقته روايتها الأولى ، ولم تسترد مجدها الا عندما كتبت « **المثقفون** Les Mandarins » عام ١٩٥٤ ، حيث نجد بعض المثقفين اليساريين ومناقشة لقضية الالتزام . هل يستطيع المثقف أن يظل كذلك ، أم يتجه الى العمل السياسي ، كأن يصبح شيوعياً ، مثلاً ؟ واذا فعل هل يظل مثقفاً ؟ ترد الكاتبة على هذه الأسئلة بتصويرها شخصيات تسلك سلوكاً معيناً ازاء بعض مواقف الحياة . يختار احد اباطال الرواية العمل السياسي ، لكنه ينتقل من خيبة أمل الى خيبة أمل أخرى ، نظراً لظروف معينة . ويختار آخر تجسيد الوعي الأخلاقي ، لكنه يحث بيمينه لكي ينقذ المرأة التي يحبها . هكذا اراد كلاهما أن يتحمل مسؤولية عصره وقضاياها ، ويلعب الدور الذي يمليه عليه ضميره كمثقف . لكنهما يفسلان ، ولا يبقى أمامهما الا مصير المثقفين المحكوم عليهم بسلطان الكتابة . . وحدودها .

تصور هذه الرواية الصادقة الحارة خيبة أمل المثقفين اليساريين بعد الحرب ، ولا تدافع عن رفض الالتزام ، كما قيل ، بل تهدف الى رسم حدوده . في نظر المؤلفة ، أن يتحمل المرء مسؤوليته كمثقف يعني خلقه لوضعه هذا في كل لحظة ، بناء على الاختيار والاحساس بالمسؤولية . واللفة التي لجأت اليها لغة اخلاقية وفلسفية أساساً ، لكنها تظل روائية ، بالقدر الذي تدخل به الحياة اليومية في الجدل الذهني ، ولقد عرفت سيمون دي بوفوار كيف توازن بين هذين العنصرين ، ومن ثم كانت تلك النتيجة المرضية التي استحقت عليها جائزة جونكور .

ها هما كاتبان « مثقفان » يتحدثان - بعد تحرير البلاد - عن الأسباب التي تدفعهما الى الكتابة :

« أشرت على" بالفعل ، وجعلني الفعل أشمئز من الادب .

ثم اشار هنري الى الجرسون ، ويكادينام وهو واقف امام الخزينة .

- كاس اخرى . وأنت ؟

رد دوبروي بالايجاب ، واستطرد قائلاً : فسر لي الأمر .

قال هنري : ما شأن الناس وما افكر فيه أنا ، وما احس به أنا ؟ حكاياتي الخاصة لا تهم أحداً ، ولا يصلح التاريخ موضوعاً للروايات .

قال دوبروي : لكل منا حكاياته الخاطئة التي لا تهم أحداً : لذلك نجد أنفسنا في قصص الجار ، واذا عرف كيف يرويها ، اثار اهتمام الجميع في نهاية الأمر .

قال هنري : هذا ما ظننته عندما بدأت كتابي ، ورفع كوب البيرة الى شفتيه . لم تكن

لديه رغبة في تفسير ما يقول ، ونظر الى العجوزين اللذين يلعبان الطاولة على المقعد الأحمر ... يالهدوء هذه القاعة !؟ كذبة اخرى . وبدل شيئاً من الجهد وقال : مما يؤسف له أن العنصر الشخصي في أى تجربة عبارة عن أخطاء ، وسراب ... وعندما يدرك المرء ذلك ، يفقد الرغبة في روايته .

قال دوبروى : لا أفهم ماذا تقصد .

فردد هنرى : « لنفرض أنك رأيت أنواراً ، في الليل ، عند الشاطئ . انها جميلة ، ليس كذلك ؟ لكن ، عندما تدرك أنها تضيء أحياء يموت فيها الناس جوعاً ، تفقد الأنوار شاعريتها ، وتتحول الى خدعة ، ستقول لى يمكن الحديث عن شيء آخر : عن أولئك الذين يموتون جوعاً ، مثلاً ، وفي هذه الحالة ، افضل الحديث عنهم في مقال أو اجتماع . .

قال دوبروى بنبرة حادة : لن أقول لك ذلك أبداً . تلمع هذه الأنوار من أجل الجميع . بالطبع . يجب أن يأكل الناس أولاً . لكن ، مافائدة الأكل اذا حذفنا كل الأشياء الصغيرة التى تتمثل فيها بهجة الحياة . .

— لنسلم بأن ذلك سيكون له معنى ذات يوم ، ما الآن فتوجد أشياء أهم بكثير .

قال دوبروى : لكن ذلك له معنى ، اليوم ، وما دمنا نعمل حسابه في حباتنا ، فيجب أن نعمل حسابه في كتبنا . وأضاف ضحراً . . « كأن اليسار محكوم عليه بأدب دعائى على كل كلمة فيه أن تعظ القارئ ؟ » .

قال هنرى : اوه انا لا أتأثر بهذا النوع من الأدب .

— أعرف ذلك . لكنك لا تحاول أن تجرب شيئاً آخر ، مع أن هناك ما يمكن أن يشغلك !!

نظر دوبروى الى هنرى : بالطبع ، اذا تحدثت عن العجب في معرض حديثي عن هذه الأنوار الصغيرة ونسيت معناها ، صرت ندلاً ، عليك بالحديث عنها بطريقة تختلف عن طريقة اليمين ، دع القارئ يشعر بجمالها وبؤس الأحياء التى تضيئها في آن واحد . هذا ما ينبغي أن يسعى اليه أدب اليسار . . أن يرينا الأشياء من زاوية جديدة باعادتها الى مكانها الحقيقى

★ ★ ★

مهد لنشأة الرواية الجديدة كاتب روائى ومسرحى تعتبر مؤلفاته مرحلة هامة من مراحل تطور الرواية الفرنسية المعاصرة . انه صمويل بيكيت الحائز على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٠ .

التقط بيكيت الخيط من كل من بروسست ، وچويس ، وكافكا مباشرة . ولعله الكاتب الروائى الوحيد الذى بلغ بالمحاولات التى قام بها هؤلاء الرواد أبعد المدى ، وجمعها في نصوص روائية أبعد ما تكون عن الرواية ، بل تنفى الرواية مما جعل النقاد يطلقون عليها اسم anti-roman *

كانت أول رواية كتبها بيكيت ، مورفى Murphy — نشرت الطبعة الفرنسية عام

١٩٤٨ - ، محاولة لنفى الرواية ، مع انها اكثر رواياته ميلاً الى « الأدب » واستخدم فيها كل الوسائل التى يمكن ان تبدد الوهم ، وغير طريقة السرد ، والرواية وتناول الشخصيات . ومع هذا ، نلمس وجود كل هذه العناصر فى الرواية . وسوف نرى أن بيكيت قطع شوطاً طويلاً بين أولى رواياته هذه وآخرها .

مورفى قصة الهرب واللجوء ، قصة سَمْعِي . . . بطلها « ايرلندى منفى » فى لندن بحثاً عن عمل لكى يرضى المرأة التى يحبها ، بينما تبحث عنه باقى شخصيات الرواية . لكن **مورفى** يظل بعيداً . . . بعيداً عن يطار دونه ، بعيداً عن المدن ، بعيداً عن أي عمل انساني . ويلفظه المجتمع لعجزه عن العمل . لكنه فى النهاية ، يجد سبيله : حارس فى مستشفى الأمراض العقلية ، حيث يبدو ، لأول وهلة ، انه وجد السعادة . وسرعان ما يموت منتحراً فى ذلك المكان الذى ظنه ملجأ . وتحرق جثته ، ويوضع الرماد المتخلف عن الحريق فى لفافه يتقاذفها المارة ، قبل أن تزال قبل الفجر ، مع نشارة الخشب والبيرة وأعقاب السجائر الخ . . . ومورفى هو الوحيد ، بين أبطال بيكيت ، الذى يبلغ الهدف : النهاية . . . والراحة .

و فى وات Watt - نشرت الطبعة الفرنسية عام ١٩٦٨ - لا يبحث مورفى من رماده ، بل نجد شخصاً يسلك طريق الآلام لكى يصل الى « آخر الخط » ، يسلك طريقاً ملتوياً لا نهاية له ، وكأنه يصعد جبل الجولجوثا ، بين الجماهير الايرلندية ، والأصدقاء المخلصين ، والوجوه التى شوهدا الحقد ، والأفواه الفاغرة أمام مشهد الرجم والذل . . . يبحث **وات** عن عمل اثناء سيره . ويصل الى منزل كنوت الذى يطلب خادماً آخر . وهناك ، يقول له سلفه « كل شيء » فى خمس وعشرين صفحة مليئة بالكلام العاقل المنطقى . ويستقر **وات** . ويبدأ بينه - وات = ماذا = what ؟ وبين كنوت - كنوت = not = لا - حوار يطرح فيه وات الأسئلة ، ويقدم كنوت ذات الإجابة . لكن كنوت يستغنى عن وات ، ويعود هذا الأخير الى طريق الآلام ويصل الى منزل صغير ضائع وسط الحقول ، حيث يظهر فى شكل المسيح لأخيه - ربما - سام الذى يتولى السرد : « التفت (وات) واعتزم الرحيل كما جاء ورايت وجهه والجزء الأمامى من جسمه كله . كان وجهه ملطخاً بالدم ، وكذا يده . كان رأسه ملاناً بالشوك » . لكن وات لم يضع كل شيء . ها هو ذا يواصل طريقه ويبلغ المحطة ، ويطلب الجلوس فى قاعة الانتظار ، واذ يبلغها ، يفقد توازنه وينهار . وعندما يثوب الى رشده ، يبحث عن قبعته ، رمزكرامته ، ويخرج الى فناء المحطة . وهنا يقع مشهد خارق للعادة يصور فلسفة وات ، ولربما صور فلسفة بيكيت كلها :

« قال مستر كوكس : من هو ؟

قال مستر والر : وماذا يريد ؟؟

قالت ليدى ماكان : تكلم .

ووقف وات أمام الشباك ، وحط حملاه ثائية ، ودق النافذة الخشبية الصغيرة :

قال مستر جورمان : اذهب واسأله عما يريد .

وحالما رأى وات رأساً قال : اعطنى تذكرة من فضلك .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة .

قال مستر جورمان : تذكرة لآين ؟

قال مستر نولان : لأين ؟

قال وات : لآخر الخط .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة لآخر الخط .

قالت ليدى ماكان : أبيض هو ؟

قال مستر جورمان : اي خط ؟

قال مستر نولان : اي آخر خط ؟

لم يجب وات .

قال مستر نولان : آخره المربع ، أم آخره المستدير ؟

فكر وات لحظة ، ثم قال : اقرب آخر خط .. » .

هكذا تنتهي وات بحوار درامى وفلسفى خالص بين وات والجمهور . بيئن بيكيت فى هذه الرواية ضرورة الكلام ومبته ، ضرورة التفكير ومبته ، ضرورة الاتصال واستحالته . لم يعد هناك شيء يتعلمه وات من الحياة ، لذا نراه على استعداد لأن يقطع تذكرة لآخر الخط . وما اسطورة « آخر الخط » اذا جاز القول ، الاسطورة الخط الدائرى الذى يلف ، ويلف ... الى مالا نهاية .

ويعتبر بيكيت فترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٤٩ - وهى الفترة التى كتب خلالها ثلاثيته : **مولوى** Molloy و **مالون يموت** Malone meurt و **ما لا يسمى** L'Innom mable - من أخصب فترات حياته ككاتب روائى مبدع . فلقد كفّ خلالها ، بالفعل ، عن ملاحظة شخصياته ، واشترك فى الأداء ، كما فعل هاملت فى خاتمة مسرحية شكسبير . وعندئذ ، اختار الكتابة بصيغة المتكلم : « أنا » . ومن ثم وضع قناعاً على وجه الشخصية ، وكشف عنه فى الوقت نفسه . وضاع « الأنا » وسط التعقيد والخلط . وكلما حاول تعريف نفسه ، قلت معرفته لنفسه . كل هذا فى الوقت الذى أخذت الأجساد فيه تتحلل : كان **مورفى** نشطاً الى حد ما ، لكن **وات** عاجز ، أما **مولوى** فيحتاج فى تنقله الى عكاز ، ثم الى دراجة .

تتكون **مولوى** من فترتين تمتد اولاهما من الربيع الى الشتاء ، ويقوم خلالها مولوى بالرحلة التى تنتهى به الى حجرة امه ، حيث تبدأ القصة فى الماضى ، وتروى ثانيتهما بحث موران عن مولوى . يركب موران أيضاً دراجته ، وتزداد آلامه كلما ثبت أن بحثه لا يجدى ، وينتهى الى اليأس أيضاً . الذهاب الى الام ، العثور على الحجرة الأصلية ، الحجرة الام حيث تبدأ القصة ، ذلك هو الموضوع الحقيقى **لمولوى** لكن ، لا يكاد مولوى ينتهى من رحلته حتى يذهب موران للبحث عنه ، ويسلك نفس الطريق ، ويقوم بنفس الرحلة ، ويتخطى نفس العقبات ، وينتهى الى نفس المرفأ ، ولا نفرق فى النهاية بين مولوى وموران . كذلك ينتهى الكاتب الى الخلط بين الأزمنة المختلفة : « انتصف الليل الآن . يلسع المطر الزجاج بسياطه ، لم ينتصف الليل بعد ، لا يسقط المطر » .

تنتهى مولوى عندما يبلغ مولوى وموران حجرة الام . وتبدأ **مالون يموت** حيث انتهت **مولوى** . ينتظر مالون فى حجرته . لم يبق له الا الكلام ، والعزلة ، والجمود . حتى وجوده أصبح

الرواية الفرنسية المعاصرة

مشكوكاً فيه . اما عالمه الضيق فيقتصر على الأشياء ، والحجرة التى يسكن فيها . لم يكتف بكيست بهذا ، بل بلغ بالكلام نقطة اللاعودة . فالشخصية هنا فى سبيلها الى الاقتصار على الموت فقط .

ينتظر مالون الموت . ولكى يتغلب على الملل ، يروى لنفسه قصصاً تافهة يخلط بينها ، وينقلب نظامها :

« كنت اتحدث اذن عن الهوى البسيط ، واوشك ان اقول ، على ما اظن ، انه يستحسن ان اكتفى به بدلاً من الاسترسال فى تلك الحكايات التى قد تجعل المرء يموت وهو واقف لفرط الحياة او فرط الموت . هذا اذا كان الأمر متعلقاً بذلك ، واعتقد انه كذلك ، لأنه لم يتعلق أبداً بأى شيء آخر ، فيما اذكر . لكنى قد اعجز عن أن اقول الآن ما هو الموضوع بالضبط . الحياة والموت ، كلمتان مبهمتان . لا بد انه كان لى رأى فى هذا الشأن ، عندما بدأت والا لما بدأت ، والتزمت الهدوء ، واستسلمت للملل ، ولعبت بالمخاريط والاسطوانات مثلاً . . . لكن فكرتى البسيطة خرجت من رأسى . لا بأس ، خطرت لى فكرة أخرى توء . ربما كانت نفس الفكرة . فكثيراً ما تشابه الأفكار ، عندما نعرفها . الميلاد ، تلك هى فكرتى الآن ، أى العيش فترة تكفى لمعرفة غاز الكربون ، ثم الشكر . لطالما حلمت بها فى الواقع . حبال كثيرة ، ولا سهم واحد ، أبداً . لا حاجة الى الذاكرة . نعم ، أنا الآن جنين عجوز ، عاجز ، شائب ، وامى منهكة القوى ، افسدتها فماتت ، ولسوف تلد عن طريق الفنغرينة . وربما اشترك أبى أيضاً فى الحفل . سأنطلق مستهلاً بين العظام ، على العموم لن استهل ، لا داعى . كم من القصص رويتها لنفسى ، قائلاً : هاهى ذى اسطورتى ، اننى امسك بها . وما الذى تغير حتى اثور بهذه الطريقة ؟ لا ، فلنقلها ، لن اولد أبداً ، وبالتالي ، لن أموت أبداً ، هذا أفضل . . . ومع ذلك ، يخيل الى اننى ولدت ، واننى عشت طويلاً ، والتقيت بجاكسون ، وهمت على وجهى فى المدن ، والقباب ، والصحارى ، واننى عشت طويلاً على شواطئ البحار ، باكياً ، امام الجزر واشباه الجزر ، حيث كانت تتلألا ، ليلاً ، انوار البشر الصغيرة الصفراء ، وتشتعل طوال الليل النيران البيضاء العظيمة أو النيران ذات الألوان الزاهية التى كانت تاتى الى الكهوف التى سعدت فيها وأنا نائم على الرمال ، فى ظل الصخور ، فى رائحة الاعشاب والصخرة المبتلة ، اسمع صوت الريح ، وتلسعنى الامواج بالزبد ، أو تتنهى على الشاطئ ولا تكاد تخدش الزلط . لا ، لست سعيداً ، أبداً ، لكنى أتمنى الا ينتهى الليل أبداً ، والا يعود اليوم الذى يجعل البشر يقولون : هيا ، الحياة تمضى ، لا بد من الاستفادة منها . على كل ، لا يهم أن اولد أم لا ، أن اعيش أم لا ، أن أموت أم احتضر . فقط ، سافعل ما فعلته دائماً ، ما دمت أجهل ما افعله ، ومن أنا ، ومن أين أنا ، وما اذا كنت ام لا ، ساحاول ان اجد ، مهما قلت ، مخلوقاً صغيراً على شاكلى ، أحمله بين ذراعى . واذا وجدت انه ناقص أو انه كثير الشبه بى ، سأكله ، ثم أصير وحيداً شقيفاً ، فترة ، لا ادرى ما هى صلاتى ولن اصرى » .

وفى ما لا يسمى ، يتم التحول ، يتحول الانسان الى صوت ، صوت الراوى الذى يختلط هنا بالمؤلف . ويتهم هذا الأخير نفسه بالكلام لاختفاء قصته الخاصة ، بينما هى الوحيدة التى تستحق الرواية . عرف « الانا » فى ما لا يسمى مآسى الشخصيات التى سبقتها فى الروايات الاخرى ، لكنه راض لأنه ارتاح ، أخيراً ، ويحاول الراوى ان يسمى نفسه مرتين : أولاً 'ماهود' ، ثم وورم . يحاكى صاحب الاسم الأول الاحتفالات البسيطة التى تزخر بها الحياة اليومية ، بينما

يحاول صاحب الاسم الثانى تسمية الأشياء بأسمائها . لكن عبثاً يحاول . ولا يبقى الا الكلام . يهدم نفسه فى النهاية ، ويقف مكانك سر ، ويعيد نفسه ، وينهار ، ويزل . . . ويحترق كل شىء او يكاد .

لكن بيكيت لم يقف عند هذا الحد ، بل بلغ بندهور الكلام مداه . ففى كيف Comment c'est ؟ (١٩٦١) يتحول الانسان الى كائن بدائى ، يختلط بالوحل الذى يجر نفسه فيه ، ولا يأتى اليه العالم الا بأصوات غامضة لا معنى لها ، ولا ينطق هو أبضاً الا بكلمات مفككة ، مجرد أصوات . . . ها هو ذا الصوت يحاول فى الجزء الثالث أن يثبت دقائق من وجود لم يعد سوى مجموعة من الانفاس :

« كيس أخيراً . لون الوحل فى الوحل . قل بسرعة انه كيس بلون الوسط . لقد اتخذ هذا اللون . كان له دائماً هذا اللون أم ذاك ، لا تبحث عن شىء آخر . وهل يمكن أن يكون شىء آخر أشياء كثيرة . قل كيس (Sac) . أول كلمة قديمة جاءت حرف (C) فى نهايتها لا تبحث عن كلمات أخرى . قد ينمحي كل شىء . كيس سيسير ، كل شىء على ما يرام . الكلمة الشىء فى هذه الأشياء الممكنة فى هذا العالم لا يحتمل الا قليلاً . نعم عالم هل يتمنى المرء اكثر من هذا . شىء ممكن فلتر شيئاً ممكناً وتسبمه فلتسبمه وتره كفى راحة ساعود مجبراً ذات يوم .

كف عن اللهث . قل ماذا تسمع وترى . ذراع بلون الوحل يخرج من الكبس بسرعة . قل ذراع ، ثم آخر ، قل ذراع آخر ، فلتره مشدوداً ومدوداً كأنه قصير بحيث لا يصل . أضف هذه المرة يداً وأصابع ممدودة مفرودة وأظافر وحشية قل انظر الى كل هذا .

جسد ؟ ما الأهمية ؟ قل جسد ولترجسداً ظهره كله أبيض أصلاً . بضع بقع ظلت فاتحة اللون . لون الشعر الرمادى لا زال يثبت بما فيه الكفاية . رأس ؟ قل رأس . اذا رايت رأساً رايت كل شىء . كل ما يمكن كيس زاد . جسد باكملة حي . نعم يحيا كف عن اللهث فلتكف عن اللهث عشر ثوان خمس عشرة ثانية ، اسمع هذا النفس دليل الحياة اسمعه ، قل قل اسمعه حسن فليزدد اللهث .

هذا كل ما فى الأمر لن أسمع شيئاً بعد ذلك لن أرى شيئاً بعد ذلك اذا كان لا بد لكى انتهى من الأمر من بضع كلمات قديمة . لا بدمن كلمات أخرى أحدث . قليل من أيام « بيم » . الجزء الثانى . انتهت هذه الكلمات . لم تكن أبداً ، لكنها قديمة . زمان هائل هذا الصوت ، هذه الأصوات ، كأن كل الرياح تحملها لكن ما من نفس واحد . زمان قديم آخر أحدث قليلاً . كف عن اللهث فلننته عشر ثوان خمس عشرة ثانية ، بضع كلمات قديمة من هنا وهناك أضف بعضها الى البعض الآخر كوكٍ جملاً .

بضع صور قديمة هى هى دائماً لم يعد هناك لون أزرق انتهى الأزرق لم يكن أبداً الكيس الذراعان الجسد الوحل الشعر الأسود الأظافر كل ما يحيا كل هذا .

صوتى اذا شئت أخيراً عاد . صوت عائد أخيراً فى فمى ، فمى اذا شئت صوت . أخيراً فى الظلام الوحل لا يمكن تخيل هذه اللحظات . . . » .

قطع بيكيت صلتها نهائياً بالرواية التقليدية - وهنا نلمس تأثير الحرب عليه بوضوح - وابتعدت رواياته عن الرواية ، واقتربت من السرد على طريقة كافكا ، واستبدلت بالأحداث المواقف .

بدأ بيكيت بفكرة « السعي » ثم انتقل الى فكرة الهيام على الوجه ، ومنها الى الانتظار أو الاحتضار أو حتى الموت ، ولا يعرف أبطاله ما اذا كان هذا الأخير قد جاء أم لا . في الوقت نفسه ، أخذت الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية تصيق شيئاً فشيئاً : رأينا أولاً الرمال والشاطئ في مولوى ، ثم كانت الحجرة ، وكان السرير ... الخ ، والشخصية ذاتها ظلت تتشوه جسمانياً : مرضت ، ثم أصبحت ذات عاهة ثم شلت ، ثم تحولت الى حطام بشري ، ثم الى راس ، ثم الى فم ... كما أصبح الخيال شيئاً فشيئاً الموضوع الحقيقي لهذه الروايات . لكن صوت المتكلم ينفيه ويرفضه ، ويرغب في الحديث عن الشيء الوحيد الهام في نظره ، الا وهو موقف الانسان في مواجهة الموت . ذلك لان الكلام هو المخرج الوحيد ، وان لم يكن كذلك ، لان المخلوقات التي القى بها في عالم بيكيت ، رغم ارادتها ، مجبرة عليه على كل حال . وسواء كانت الشخصية تحتضر ، أو كانت قد ماتت ، لا تبقى لها الا « رواية الحكايات » . وعندئذ تتكلم عن بؤسها وميلادها ، ووجودها التافه ، واحتضارها . أحياناً ، تنتهي الرواية بموت الصوت - **مالون يموت** - وأحياناً يزداد الأمر هولاً ، فلا يأتى الموت .

تصور روايات بيكيت حركة معينة تنقلنا من الكلمة الى الصمت ومن الحياة الى الموت وبين هاتين النقطتين ، ننقل من الانسانية العادية الى اللا انسانية ، مارين بكافة ألوان الانحطاط التي يمكن أن يعرفها البشر . وفي النهاية ، لا يبقى الا العدم .

سؤال أخير : هل تعتبر روايات بيكيت ثورة على الانسان والعالم ؟ بلا شك . ففيها يفقد العالم مظاهره شيئاً فشيئاً ، ويتحول الى زلزلة منعزلة في المكان مجردة من الزمان ، تسبح في ضوء حائر . أما ساكن هذا العالم فانسان عاجز ، غالباً ما يكون أصم أو أكمى أو أعمى ، وسرعان ما يتحول الى مجرد كائن ، الى اسطورة للكينونة .

والكلام عند بيكيت على شاكلة هذا العالم وهذا الانسان . يصبح هذا الخلاق الأعظم عاملاً هداماً . يعترض بيكيت على الكلمات التي تتساوى في خلوها من المعنى ويصحب هذا الاعتراض اعتراض على المؤلفات ذاتها . اذ يحكم على أبطال بيكيت بالكلام بحيث ينشفون بنفى ما اكده تواء . ويقولون « لا » و « نعم » في آن واحد . واذا لم يكن من الكلام بد ، فليتكلم المرء لكي لا يقول شيئاً على الأقل . وقد نظن أن بيكيت لم يقل شيئاً ، لكن ما من كلمة تبدو لنا جوهرية ككلمته .

★ ★ ★

(٣)

« الرواية الجديدة » لحظة من تاريخ الأدب الروائي أكثر منها حركة أدبية . ففي ما بين ١٩٣٥ و ١٩٥٨ ، ظهر روائيون جدد أحس النقاد بأهميتهم ، وحاولوا جمعهم تحت اسم مشترك . أطلقوا عليهم في بادئ الأمر اسم « روائيين منتصف الليل » (Romanciers de Minuit) نسبة الى

دار النشر التي تولت نشر جزء أو كل من مؤلفاتهم . ثم سموهم « مدرسة النظر école du regard » ، وفي النهاية ، صارت الغلبة لعبارة « الرواية الجديدة » .

انها عبارة خاطئة اذن ، مادامت لا تدل على مدرسة أو جماعة بعينها ، لكنها أكدت ، على الأقل ، رغبة اشترك فيها هؤلاء الكتاب ، رغبة في البحث والتجديد . ولقد بدا هذا البحث جديداً بالقدر الذي عاصر به بعث الرواية التقليدية .

قرر كل من ميشيل بيكتور M. Butor والآن روب - جرييس A. Robbe-Grillet وناتالي سساروت N. Sarraute أن الرواية التقليدية تحتضر ، بادئين من بعض الأعمال المتفرقة التي حاولت تلقائياً أن تعبر عن رؤيا « أخرى » للعالم ، واتخذوا ذات المواقف من الرواية التقليدية ، وعبروا عن ذات النوايا ، والتقت أبحاثهم عند نقطة واحدة . وسرعان ما اختلط عندهم الوعي بعدم ملائمة الأشكال الموروثة للتعبير عن واقع قد تغير ، والرغبة في مواصلة تحول الأشكال الكامنة عند أسلافهم ، ومنح الرواية قوانين خاصة لا تضطرها الى مواجهة الواقع . ويمكن أن نقول من وجهة النظر هذه انهم من دعاة الشكل formalistes .

نلمس بين الروائيين الجدد قرابة قال عنها أحد النقاد انها « سلبية » . فهم لا يشتركون في الهدف ، لكنهم يشتركون في الرفض . وأول العناصر المرفوضة وأهمها : الشخصية والقصة . أكد روب - جرييه ذلك ، وان كان محور رواياته دائماً حادثة : يحدث شيء ما لشخص ما . بعبارة أدق ، يرفض الروائيون الجدد فكرة معينة عن الشخصية والقصة . وإذا كانوا قد لجأوا الى هذين العنصرين ، فلأن النقد التقليدي عودنا على أن نرى فيهما أساس السرد . ويعني روب - جرييه واصدقاؤه أن الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ترتبط بمصير الانسان ورؤياه الاجتماعية ، وأن هذه الرؤيا التي خلفها بلزاك Balzac وروائيو القرن التاسع عشر قد صارت قديمة بالية . لكن كيف يتم التخلص من الشخصية ؟ هنا ، اختلفت الآراء والاتجاهات ؛ توجد ، في الواقع ، طريقتان للتخلص منها : تتلخص الطريقة الاولى في استبعادها بكل بساطة . أما الثانية ، فتطالبها بالتهام نفسها . واختار روب - جرييه الطريقة الاولى ، بينما اتجه بيكيت الى الطريقة الثانية كما رأينا . في الحالة الاولى ، يكسب العالم الخارجي ما فقده الانسان من أهمية ، ويصبح عالماً جامداً ، قاسياً ، لا ينفذ اليه أحد ، عالم يكتفى الانسان بالنظر اليه ، والأشياء فيه ليست ملكاً للشخصيات ، بل العكس صحيح . أما في الحالة الثانية ، فيتحطم العالم الخارجي ، ويصبح ذريعة للوعي ولا يجد ما يرتكن اليه ، لا في الخارج ولا في الداخل ، ويجر في سقطته تلك الشخصية التي أصبحت عاجزة عن تحديد موقفها منه .

وخضعت القصة لتحول مماثل ، فجعل منها الروائيون مجرد حادثة فقدت السند الذي كانت تجده في نوايا المؤلف فيما مضى . وقد تختفى تماماً مثلما في رواية روب - جرييه الغيرة La Jalousie ، أو تصبح حركة خالصة أو اكتشافاً بطيئاً لعالم يستيقظ من غفوته . على سبيل المثال ، تتطور رواية كلود سيمون C. Simon الريح Le Vent وفقاً لحادثة من الطراز التقليدي ، ينفذها المؤلف في كل صفحة ، لأن غايته الأساسية بناء روايته ابتداء من هذا النفي وبناء عليه .

ويترتب على رفض الشخصية والقصة رفض القيم السيكولوجية ، وأخلاقية ، والايديولوجية . فلقد تخلص الروائيون الجدد من أخلاقيات الأمس وايديولوجياته ، ماركسية كانت أو مسيحية أو لادينية ، وخلصوا الإنسان من كافة القيم ، أخلاقية كانت أو اجتماعية أو فلسفية ، خلصوه من القناع الذى لبسه إياه الروائيون حتى القرن العشرين . واستبدلوا بكل هذا قيمتين أساسيتين هما الصراحة واللامعقول . لم تعد هناك موضوعات مباحة وأخرى محرمة ، لم تعد هناك موضوعات لائقة وأخرى غير لائقة ، الإنسان في « الرواية الجديدة » يتحدث بصراحة عن كل شيء : الدين والسياسية ، والسلطة والأخلاق والخجل وأسرار الدولة والعائلة . لم تعد هناك حصون منيعة لا يدخل الكاتب الروائي إليها .

تعمل « الرواية الجديدة » على إحياء أصالة الوجود الفردى ، في حين كانت تعتمد الأساليب القديمة الى وصف تصرفات الشخصية وتفسير طبعها ، ومن ثم لم يكن ليتسنى لها تصوير تجربة الإنسان الحقة . كانت الرواية القديمة تضيء على الحياة الداخلية تماسكاً ووضوحاً يتنافيان مع الواقع ، أما الرواية الجديدة فتتميز برغبتها في النظام . وهى لاتشعر أن هناك سبباً أوجودها إلا اذا فرضت أسلوباً معيناً على واقع غير منظم أساساً . وبدلاً من أن تحاكى الواقع تناقضه وتعمل على الهرب من نقله كما هو ، أياً كان الدرب الذى تسير فيه . وما يظنه قارئها انه إخلال بالنظام والوضوح ، ماهو إلا النظام والوضوح بعينه . هكذا يفهم الروائيون الجدد التصوير الحقيقى للواقع . ويتسم تصوير الواقع من حيث الشكل بالبساطة والموضوعية في النظرة واللهجة . ولايتدخل المؤلف في السرد مباشرة ، ولايقدم رؤياً مباشرة للعالم ، بل يحاول أن يوحد بينها وبين مادة الرواية ذاتها . ولاتعنى كلمة الموضوعية هنا أن الكاتب الروائي ينظر الى شخصياته من زاوية تباعد بينه وبينها كما كان يفعل الروائيون في الماضي ، بل تعنى أن الكاتب يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، وأن يتحد معها ذاتياً ، وأن يمحو دوره بازائها كمؤلف يوجهها كما يشاء .

وكما أشاعت الرواية الجديدة الاضطراب في العلاقة بين القارئ والكاتب ، اختفت الثقة السلبية القائمة على الاتحاد الذاتى التى كانت تربط القارئ بالشخصية الروائية ، وحل محلها موقف انتقادي خلاق . لم يعد على القارئ أن يتحد مع الكاتب الروائي ويتابع بحثه . تقول نانالى ساروت في هذا الصدد : « إذا أراد القارئ أن يحدد ماهية الشخصيات فعليه بالتعرف عليها في الحال ، من الداخل ، شأنه شأن المؤلف تماماً ، عن طريق علامات لا تتكشف له إلا اذا تخلى عن عاداته المريحة ، وغاص فيها بعيداً كما يفوص فيها المؤلف ، وجعل من رؤيا هذا الأخير رؤياه ؛ هذا بدلاً من الاسترشاد بالعلامات التى تقدمها عادات الحياة اليومية لكسله وعجلته » . ويقول روب - جرييه : « بدلاً من أن يهمل المؤلف القارئ ، يصرح اليوم بحاجته المطلقة الى عون الفاعل ، الوامى ، الخلاق . لم يعد يطالبه بتقبل عالم مكتمل ، جاهز ، ملآن ، مقفل على نفسه ، بل يطالبه بالمشاركة في عملية الإبداع ، والخلق الفنى ، واذ يخلق العمل الفنى بدوره ، يخلق العالم ، ويتعلم كيف يخلق حياته الخاصة » : أما بيتور فيقول : « في البداية وجد « النحو grammaire » ، وعلى المرء أن يتعلمه ، ويتعلم القراءة في الصفحات الأولى » .

يرتبط هذا الدور الإيجابى الفاعل المطالب به القارئ بقضية الفهم والتفسير مباشرة ، وطالما قيل من الرواية الجديدة أنها غامضة بحيث يتعذر فهمها أو استحيل . لننظر الى القضية من وجهة نظر المؤلف أولاً تحولت « الرواية الجديدة » شيئاً فشيئاً الى موضوع للبحث - كما قلنا -

لاموضوع للفهم . اعتاد الروائيون في الماضي سرد قصة تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان . لذا لجأوا الى الفعل الماضي ، لا المضارع . بينما تروى لنا « الرواية الجديدة » قصة في سبيلها الى الحدوث ، وتبنى أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاته وتكتمل صورته كلما استطرده في الحديث . ومن ثم كان التجاؤها الى الفعل المضارع ؛ فالكاتب الروائي الجديد لا يكتب وفقاً لخطة وضعها سلفاً ، بل يسلم نفسه لروايته ، يدعها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتعلم عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع . وعندما يمسك بالقلم ، لا يعلم شيئاً عن جوهر العالم الذي يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والعيش على ايقاعه . أما وجهة نظر القارئ ، فلا تعنى كلمة الفهم شيئاً . فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً . ولا ينحو نحو بلزك أو فلوبير أو دستوفسكي ، فيقدم للقارئ مادة هضمت سلفاً . بل يعتبر المشاركة مهمة القارئ الاولى ، مشاركة الشخصية تجربتها وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه . وسواء صور الكاتب الواقع أو الأشياء ، أو لجأ الى المونولوج الداخلي ، يضطر القارئ أن يستكشف ما وراء الكلمات أو الوصف الموضوعي من أبعاد ومعان .

★ ★ ★

حاولنا أن نرسم حدود «الرواية الجديدة» . لكن هذه الحدود لا يمكن أن تكون حدوداً ثابتة بأى حال من الأحوال ، « فالرواية الجديدة » تختلف من كاتب الى آخر ، وتتطور باستمرار من كتاب الى آخر ؛ وسرعان ما سلك الروائيون الجدد سبلاً تختلف كل الاختلاف عن تلك التي ساروا فيها عام ١٩٥٥ . فالعالم الذهني الذي يصورونه (الآن) هو عالم الفنان المبدع فقط ، والرواية اختفت ، وحلت محلها أشكال أكثر اتساعاً ، ومرونة ، وأقرب الى القصيدة ، وسيطرت قصة الكاتب والكتابة ، شيئاً فشيئاً ، على الأعمال الروائية الحديثة . وهكذا تتير « الرواية الجديدة » الى ذلك « الكتاب الجديد » الذي تحدث عنه ميشيل بيتور .

ميشيل بيتور وآلان روب - جرييه وناتالي ساروت ، ثلاثة أسماء يعتبر أصحابها من أبرز الروائيين الجدد . وسوف نواصل حديثنا عن الرواية الجديدة من خلال مؤلفات اثنين منهم .

يتسم بناء الرواية عند بيتور بالاستمرار *discontinuité* ، ويظل هيكلها ظاهراً يرى ، بل يميل الى أن يصبح موضوع الرواية الحقيقي . ولا يتمتع هذا الهيكل بطابع مبتكر ، خاص ، مادام الكاتب يأخذه في أغلب الأحيان مما يعيش فيه : عمارة بطوابقها العديدة ، دليل سكة حديد ، رسم مبنى ، الخ . . وسرعان ما يتضح لمن يقرأ روايات بيتور أن لدى هذا الأخير شيئاً يقوله عن العالم والعصر الذي يعيش فيهما . يقول بيتور ان في روايته *ممر ميلانو* *Passage de Milan* (١٩٥٤) ادانة ضمنية لطريقة الحياة في إحدى العمارات الباريسية في الخمسينيات . لكن هذا لا يعنى أن على الكاتب الروائي أن يقترح حلاً ، بل عليه أن يوقظ وعينا ، بالبحث الشكلي : « يلعب البحث عن بعض الأشكال الروائية الجديدة دوراً ثلاثياً بالنسبة لوعينا بالواقع : التنديد ، الاكتشاف ، والتكيف » .

أراد بيتور أن يجدد الرواية ، وصبَّ جُلَّ اهتمامه على العالم الموضوعي . لم يؤمن بالدراسة النفسية ، بل آمن بالشخصيات وعلاقتها بالعالم ، لأنه رأى أن هذا العالم هو الذي نغير ، خاصة

فيما يتعلق بعنصرين أساسيين : الزمان والمكان . ولا يرى بيتور ، على عكس أقرانه ، أن التخلص من الزمان أمر سهل ، سواء أشاع الكاتب الاضطراب فيه أم استبدله بزمان جامد لا يتحرك كما فعل روب - جرييه في **الفيرة** . الزمان حقيقة لا بد من اكتسابها دائماً ، وإعادة بنائها دائماً . فضلاً عن أن قيمته لا تقتصر على احتواء الرواية . فهو جزء من نسيج كيانه الذي يظهر ، من خلاله ، في علاقة جدلية قد يكون طرفها الآخر ظهور الزمان من خلالنا . ويعمل بيتور على التعبير عن هذا المركب « كيان - زمان » عن طريق التحليل ورسم التفاصيل رسماً دقيقاً .

سببتمتع بيتور الباحث ، فيما يبدو ، بحيرة الجمهور . فلا يكاد يستكمل شكلاً حتى يجعل منه نقطة انطلاق بحث جديد . ولقد مر هذا البحث ، حتى الآن ، بمراحل ثلاث : تنتهي الأولى عند التغيير *La Modification* (١٩٥٧) ، وتمثل الثانية في *Degrés* (١٩٦٧) وتبدأ الثالثة بالكتب التي كتبها بيتور بعد ذلك .

وحتى عام ١٩٥٧ ، كان بيتور يقتفى الربروست ، وعمد أولاً الى تبرير صنع الكتاب ، في النص : الأحداث تحقيق ، والكتاب عرض لما جاء في هذا التحقيق . ويتعلق الأمر ، في آن واحد ، بعرض العالم ، وادخال شيء من النظام في ذلك العرض . واذ يفعل الكاتب ، يدخل شيئاً من النظام في نفسه هو . ذلك لأن الكتابة خلاص . يقول بيتور في **هذا الصدد** : « أنا أكتب لكي أعطي حباتي عموداً فقرياً » . ويتحول البطل الى راو عندما يفهم أو يحاول أن يفهم . هكذا تنتمي روايات هذه المرحلة الى البحث عن الزمان الضائع والرواية البوليسية في آن واحد ، لكنها تختلف عنهما من حيث الشكل الخارجى . لايهتم بيتور بالنتيجة ، بل بمحاولة الايضاح وإعادة البناء . والقارئ ، اذ يقتفى اثر الراوى - المحقق ، يجد نفسه في المكان المعقد الذي تستمر فيه الحياة - عمارة ، قطار الخ . . ، بينما يجرى التحقيق ، ويتم ذلك عن طريق الواقعة ، والحركة ، والحديث ، لا التحليل النفسى . ويضاف الى تعقيد المكان تعقيد الزمان الذي يمضى : ينتج القرار النهائي عن الماضي ، ويفتح الباب للمستقبل . ولا بد أن يقابل جهد البطل جهد يبذله القارئ ، ذلك الذي خاطبه الكاتب أحياناً مباشرة كما فعل في **التغيير** .

ويؤكد هذا الخلط بين الشخصية والقارئ المشاركة الايجابية التي يطالب بها الروائى قارئه . لا ينبغي أن تكون الرواية هرباً من الواقع ، بل بحثاً . ولا يمكن جمالها في تنسيقها ككل ، بل في موسيقى كل فقرة منها على حدة ؛ ومن ثم ، تتخذ الجملة اشكالاً مختلفة : عادية ، مرنة ، طويلة لدرجة تلفت النظر ، وأحياناً تتحول الى فقرات اشبه بفقرات القصيدة . ونذكر بهذه المناسبة مقالة بيتور عن **الشعر** : « لم أكتب قصيدة واحدة ، منذ أن بدأت اولى رواياتي . . . لأننى احسست أن الرواية ، في اكمل اشكالها ، قادرة على تلقى ميراث الشعر القديم » . هذا وتجبر القراءة قراءة ثانية تمكن القارئ من استخلاص الشكل ، وفهم معناه . ولا يمكن فهم المقامرة الفردية عند بيتور الا من خلال خلفية ثقافية ، ودينية ، بل اسطورية ، تعين الشخصيات ، وتصور سلوكها سلفاً .

صور بيتور في الروايات الثلاث التي تمثل هذه المرحلة بعض الأفراد أولاً ، ثم الجماعات التي تعيش فيها ، بمعتقداتها ، وعاداتها ، ولغتها .

تبدو اولاهما مهر ميلانو وكانها رواية اجماعية *unanimiste* كما يقول الناقد اليريس R.M. Albrés . فهى تصور الحياة داخل احدى العمارات الباريسية فيما بين السادسة

مساء وآخر ساعات الليل . ونرى في كل طابق عدة عائلات تعيش في وقت واحد وتتقابل على السلالم ؛ ولو عمدنا الى قطع العمارة قطعاً افقياً ، لرأينا كل عائلة في خانتها . وتنشأ علاقات بين الخانات المختلفة . ينزل رجل يعيش في الطابق السادس لتناول العشاء عند عماته في الطابق الثاني ، وذلك بعد ان يقوم بزيارة لاحدى العائلات في الطابق الرابع . وفي فترة السهرة ، يجتمع جزء من سكان الطابق الخامس ليحتفوا بعيد ميلاد احدى الفتيات ؛ لكن السهرة تنتهى بمأساة ، اذ تروح المحتفى بها ضحية « حادثة » . تشبه هذه الرواية لوحات **بول كلي** P. Klee **المسماة تكوين Composition** . ويوحى المؤلف نفسه بهذه المقارنة بوضعه ، في الطابق الخامس ، رسماً يعمل في لوحة ضخمة أشبه بلوحة شطرنج تتحرك عليها بعض التماثيل الصغيرة ؛ أكثر من هذا ، يحاول الرسام - في هذه الرؤية المجردة للعب الشطرنج - ان يحاكي لوحة مصرية قديمة في سقارة ، ترى فيها الصور وقد وضع بعضها فوق البعض الآخر ، وانتقل بعضها من طابق الى آخر ؛ هكذا أوحى إقامة بينور في مصر بهذا التكوين الإجماعى لاحدى العمارات الباريسية .

ولنلاحظ ان لعنوان هذه الرواية معنى رمزياً ، بل اسطورياً . يدل « الممر » أولاً على المنطقة الجغرافية التى يقع فيها . لكنه أيضاً « طير الطائر الاسطورى الذى ينبىء ظله بما سيحدث في حدود هذا الزمان وهذا المكان » ؛ والقراءة تعطى كلمة (الممر) معنى آخر : الانتقال ، أو المرور من سن المراهقة الى سن الرجولة . وفي النهاية يتضح المعنى الاساسى للكلمة ، ونفهم ان « الممر » اكتمال الرواية نفسها اكتمالاً فعالاً .

في **قضاء الوقت L'Emploi du temps** (١٩٥٦) اختار بيتور الموضوع الآتى : وصول شاب فرنسى الى مدينة مجهولة ، منشستر ، لايصفها الكاتب ، لان الكتاب لايشتمل على أية رؤيا موضوعية لها ، بل يتألف من مجموع الصور المتتالية ، الجزئية ، المبهمة ، التى تتكون عنها لدى **جاك ريفيل** - البطل - انشاء اقامته فيها ، ولانشهد فيه صراعاً بين الانسان والعالم ، بل صراعاً بين صور مناقضة تتكون لدى انسان ما عن العالم ، ويمكن ان نقول ان موضوع هذه الرواية اكتشاف احدى المدن وهيام رجل على وجهه في عالم متمدين حديث اشبه بالمتاهة ، لن ينتهى من اكتشافه أبداً . هكذا تصبح المدينة موضوع الكتاب ، ولا تقتصر على ان تكون اطاراً أو ديكوراً له (٥) .

جاك ريفيل موظف في بنك يصل في ليلة من ليالى الخريف الى منشستر ، حاملاً حقيبة ثقيله انكسرت يدها . عبثاً بحث عن فندق ، ساعات طوالاً ، في الميادين الثلاثة المتشابهة التى تحيط بالمحطات الثلاث المتشابهة فى تلك المدينة المجهولة . وعندما يتسلم عمله بعد أيام فى البنك الذى يتدرب فيه ، ويعثر على « بنسيون » يقيم فيه ، يجد فسحة من الوقت تجعله يفكر فى « اكتشاف » المدينة التى تبدو له كالفأبة . فينستري خريطة . ويجوب أحياء المدينة ويتنزه فيها . وهنا يمارس السحر سلطانه متمثلاً فى اكتشاف عالم مجهول . ويذكرنا هذا « بتيمة » المتاهة (٦)

(٥) نجد هذه « التيمة » فى الرواية الجديدة كلها : الانسان الهائم على وجهه فى ليل لا نهاية له . نذكر ، على سبيل المثال له . فى القضية ، ووالاس فى الماحى Les Gommies (روب - جرييه) ، وبطل قصة مرجريت دورا هيروشيميا ياجى . وترجع هذه الصورة الى كافكا .

(٦) فى المتاهة Dans le Labyrinthe عنوان احدى روايات الان روب - جرييه .

الرواية الفرنسية المعاصرة

« والسعى » وراء المغامرة ؛ إلا أن السحر يتخذ هنا شكلاً بوليسياً ، مادام بيتور ينتمى الى جيل « الرواية الجديدة » الذى استخدم أساليب الرواية البوليسية فى الأدب ؛ هكذا احتلت قلب الرواية اسطورة بوليسية حقة : اذ يحاول ريفيل اكتشاف المدينة الفاضلة ، يشتري رواية بوليسية عنوانها **جريمة قتل فى بليستون** ، وسرعان ما يسترشد بها فى زيارته للمدينة ، وتعلمه كيف يعرفها بطريقة مبتكرة . يتلهم ريفيل بالعثور على الأماكن التى تقع فيها أحداث الرواية البوليسية . ويدعو زملاءه فى البنك الى تناول العشاء فى المطعم الذى تناول فيه القاتل وضحيته العشاء فى الرواية ... أكثر من هذا ، يكاد يتوصل الى مؤلف الرواية الذى اخفى شخصيته تحت اسم مستعار . هكذا عمد بيتور الى استخدام وسيلة مبتكرة : وضع رواية داخل الرواية ؛ يقرأ ريفيل فى منشستر ، بليستون رواية بوليسية هى بمثابة صورة رمزية للرواية التى يعيشها ويكتبها فى شكل يوميات . وهكذا يجعل بيتور الفترات المختلفة التى يعيشها ريفيل فى منشستر تتداخل وتتقابل ، كما سبق أن فعل بروسى عندما جعل ازمة الذاكرة والتجربة تتداخل وتتقابل . ونرى هنا كيف أضاف بيتور الى الاسطورة البوليسية رؤيا زمنية لم يتوصل اليها أحد قبله بعد بروسى .

تعتبر **التغيير** (١٩٥٧) أشهر روايات بيتور . وتبدو لأول وهلة وكأنها رواية تقليدية تهتم بالدراسة النفسية ، وتعالج موضوعاً قديماً قدم الدهر : الزوج والزوجة ، والعشيق .

عندما كتب **فلوبير** G. Flaubert **مدام بوفارى** Madame Bovary كان قد فسر شخصيته امّا بيتور ، فيستبعد التفسير المسبق . ولا يسلم لنا واقعاً لم يفسره .. فحسب ، بل يعرف الرواية بالجهد الذى يجب بذله من أجل التفسير . وكثيراً ما طبق مفهومه هذا على الواقع الخارجى - فى الروايتين سالفتى الذكر - ، لكنه لم يطبقه على ما يمكن أن يسمى « واقعاً داخلياً » إلا مرة واحدة فى **التغيير** . فى هذه الرواية ، يستسلم رجل للحلم ، ويفكر فى ماضيه ، وحاضره ، ومشروعاته ، فى عربة من عربات الدرجة الثالثة ، خلال الاثنتين وعشرين ساعة التى تستغرقها الرحلة بين باريس وروما . تقوم هذه الرواية ، كسابقتها ، على وحدة المكان ، ظاهرياً . والمكان هنا مكان مغلق : عربة قطار بجوها الثقيل الخانق ؛ تبرز على هذه الخلفية الرتيبة ، اثناء الرحلة ، الصور التى تمر بذهن الرجل ، وذكرياته ، ومشروعاته . وتصبح الرحلة ذاتها شاشة تظهر خلفها مستويات عدة من حياته : الماضى القريب ، وماض أبعد ، وماض سابق ، وعودة الى الماضى القريب ، ومحاولة لتثبيت المستقبل ... الخ . ويقول البيرس عن تفكير ليون دلمون - هذا اسم البطل - فى القطار انه شكل من اشكال تصريف الأفعال . لكن من هو ليون دلمون ؟ انه رجل فى الأربعين ، يدير مكتبة لالة الكاتبة ، ويملك شقة فى باريس ، وله زوجة برجوازية وثلاثة اطفال . وكثيراً ما يذهب الى روما حيث يتلقى توجيهات الفرع الرئيسى للمكتب ويلتقى بعشيقتة سيسيل التى تعمل سكرتيرة للمحقق العسكرى الفرنسى وتحن الى باريس . واذا كان قد قطع تذكرة فى الدرجة الثالثة ، هذه المرة ، فذلك لأنه قرر السفر على نفقته الخاصة ، بصفة شخصية لا للعمل . فهو ذاهب الى روما لى يقنع سيسيل بالحقاق به فى باريس ، وسيطلب الطلاق من ناحيته هو . دلمون محبوس فى القطار ؛ أما نحن ، فيحبسنا بيتور فى افكار دلمون ووعيه ، مادامت الرواية كلها مكتوبة بصيغة المخاطب . هكذا يصبح كل قارئ ليون دلمون . اما الرحلة ، فوقت ضائع يستغرقه التفكير ، أى التغيير .

يرى دلمون بعين الخيال وصوله الى روما . وسرعان ما ينتقل الى ذكر آخر لقاء له مع سيسيل في روما ، قبل أن يتخذ قراره . ثم تجيء صور اخرى : النزهة التي قرر بعدها أن يتخلى عن زوجته هنرييت ، ويطلب من سيسيل المجيء واذ يذكر زوجته ، يذكر الرحلة التي قام بها معها الى روما ، فيما مضى . وكان يظن أنه نسيها . هكذا تلتقي روما التي زارها مع سيسيل بروما التي سيراها غداً مع سيسيل ، وروما التي اكتشفها مع هنرييت . واذ تتداخل الصور والرؤى ، تقع « أحداث » الرواية . ولنلاحظ ان البطل لا يناقش في دخيلة نفسه محاسن زوجته أو عشيقته ، بل يدع أحداث حياته الماضية تتفاعل وتوجد « الحل » . ولا يلبث أن يتضح شيئاً فشيئاً ، بعد « نزول الى الجحيم » دام قرابة عشرين ساعة . لقد تغير القرار الذي اتخذه في باريس : لن يرى سيسيل غداً ، بل يركب القطار العائد الى باريس ويعدل عن هجر زوجته .

ويدرك القارئ أن فترة التفكير الزائف التي مرت ليست رواية نفسية . ذلك أن دلمون لا يفكر ابداً في أسباب أفعاله أو دوافعها ، ولا في أسباب أفعال الآخرين ودوافعها . كل شيء يتم عن طريق الصور : صور الرحلات المتعاقبة التي قام بها الى روما ، ورؤى روما التي تختلط برؤى باريس . لقد أحب دلمون روما التي زارها سراً مع سيسيل . وإذا كان لا بد من اكتشاف نفسى أثناء التفكير فيها هو ذا : اذا انتقلت سيسيل الى باريس ، وصارت رفيقته ، فقدت سحرها ، ومن ثم تفقد روما سحرها أيضاً . وإذا كان هناك صراع ، فهو لا يدور بين « الشاعر والأهواء » بل بين الصور التي ترمز الى المدينتين . فضلاً عن أن سيسيل وهنرييت لا تعيشان في وعى دلمون أماناً ، بل تظنان وجهين باهتين . يرتبط كل من حياة هذه الرواية ، وسحر الذكرى والخيال بالمدينتين ، أى بالشخصيتين الرئيسيتين : روما وباريس . ودلمون موزع بينهما في الواقع لا بين امرأتين . فهو يجابه هنا واقعاً غامضاً جذاباً : روح المكان أو كما قال بيتور ، **عبقريّة المكان** .

وقبل أن ننتقل الى الحديث عن روايته « درجات » ، هاهى ذى الصفحة الشهيرة التي يتم فيها « التغيير » :

« ها أنت قد عدت ، لا زال فكري مليئاً بذلك الاضطراب الذي ظل يرداد منذ بدأ هذا القطار سيره في باريس ، في جسدك لدغات التعب ، وظلت ترددات حدة من ربع ساعة الى ربع ساعة ، وتدخلت في مجرى أفكارك بعنف متزايد ، وأقلقت نظرتك كلما حاولت توجيهها الى شيء أو وجه ، ووجهتك بفتة الى احدى مناطق ذكرياتك أو مشروعاتك التي تريد تجنبها بالذات ، مناطق تغلى وتضطرب ازاء اعادة تنظيم صورة نفسك وحياتك ، تلك التي في سبيلها الى أن تتم ، الى أن تتحدث بعناد دون تدخل لارادتك ، هذا التحول الفامض الذي لا تدرك منه الا منطقة ضئيلة ، وتشعر أنت بذلك جيداً ، وتجهل الى حد كبير بدايته ونهايته ، وقد يتحتم عليك القاء شيء من الضوء عليه ، بما أن أصعب الدراسات وأدق انواع الصبر لا يكفيان ثمناً لتراجع الظل قليلاً ، لمنحك قدراً أكبر من الحرية والتأثير على هذه الحتمية التي تسحقك حالياً في الليل ، هذا العمل العظيم المستمر فيك ، يهدم شخصيتك شيئاً فشيئاً ، هذا التغيير في الاضاءة والرؤيا ، دوران الوقائع والمعاني الناتج عن تعبك والظروف ، الناتج عن ذلك القرار الذي تخيلت أنه ملك لك ، عن موقعك في فضاء السلوك

الانسانى ، دوران يترجم الى تعب هو بمثابة صونه ولهته ، ويدهنك بذلك العرق ، ويكاد يكون جافاً ، الذى يلصق ملابسك بجسدك ، ويشير فيك هذا الدوار وحيرة جهازك الهضمى والتنفسى ، وهذا الضيق ، وهذا الضعف المفاجئ ، وهذا الترنح الذى يجعلك تستند الى اطار الباب ، وثقل جفنيك ورأسك الذى يحملك ، لا على الجلوس بمعنى الكلمة ، بل على الانهيار فى مكانك ، دون أن تبدل أدنى جهد لابعاد الكتاب الذى تركته فيه ، وتخرج الكتاب من تحت فخذيك بعناء ، وانت تستند على الركن ، وتمد ساقيك بين ساقى الايطالى العجوز الجالس أمامك ، وربما كان الوحيد الذى لا يزال يفتح عينيه ، ولا تستطيع أن تعرف ذلك وراء نظارته المستديرة التى تلمع وسط الظل الأزرق ، وتثنى ذقنك على رقبتك ، وتداعبها بيدك لتتحسس اللحية التى نبتت فيها منذ هذا الصباح .

« عطشان ، وترغب هذا النبيذ الصافى الذى يلمع فى الدوارق على الموائد الحديدية المطلية باللون الاحمر ، فى الليل الذى تحفره جبال من اللمبات الكهربائية التى تثر حولها أسراب الناموس ، وتجمع حولها حشد ظل يتزايد ليتحدث اليك ، ولربما فهمته لو توقفت هذه الضجة ، لو خرج منه أحد ونطق بكلمات معينة .

« تقول بصوت عال أنا عطشان ، دون أن يسمع أحد ، وتعيد الكرة بصوت أعلى ، وتثير بهذه الصدمة موجة من الصمت تمتد حتى حدود الميدان تحت نوافذ البيوت العالية ، حيث تنظر اليك بعض الرؤوس ، تعيد الكرة ولا تتوصل الى أن يفهمك أحد ، بينما هم يتشاورون ، ويتساءلون ، ويزدادون قلقاً وشكاً .

« تشير باصبعك الى هذا الدورق ، وأحس أحدهم ، بكثير من التردد فى حركاته ، انه محط أنظار الجميع ، فملاً كأساً الى النصف ، وسكب قدراً من النبيذ على أصابعه ، وعلى أكمام قميصه ذى المربعات الزرقاء والبنفسجية ، ورفع فى يده ، وجعلك تنظر اليه وهو يقلبه امام احدى اللمبات ، وقدمه لك .

« انتابتك رجفة ، وقربت طرف شفتيك بجهد هائل ، وتوصلت أخيراً الى رشف رشفة (عندئذ تحطم فى فمك) ، ولفظت بعنف كسر الزجاج الحادة ، وهذا النبيذ البغيض الذى يحرق حلقك بعنف جعلك تصرخ ، وتلقى الكأس على احدى الواجهات ، حيث حطمت الزجاج ، وأخذت بقعة ضخمة تنخر الجبس والطوب الأحمر .

« دلكت بيدك هذا الدقن الخشن ، الدهنى ، القذر ، وفتحت عينيك ، وفحصت أصابعك فى النور الأزرق .

« من ذا الذى اطفأ النور ؟ من الذى طلب اطفاء النور ؟ بينما كنت تجوب الممرات بحثاً عن عربة طعام كان لا بد أن تعرف تماماً أنها فصلت عن القطار فى جنوه ، بحثاً عن سجناء كان يمكنها أن تساعدك على اليقظة ، على حمايتك من هذه الأحلام العابثة التى تزيد اضطرابك ، بينما أنت فى أشد الحاجة الى النظر الى الموقف بهدوء ولا مبالاة ، كما يمكن أن ينظر اليه أي شخص آخر .

« اذا كان من المؤكد الآن انك لا تحب سيسيل حقاً الا بالقدر الذى تمثل به ، بالنسبة لك ، وجه روما ، وصوتها ، ودعوتها ، انك لا تحبها بدون روما وخارج روما ، انك لا تحبها الا بسبب روما ، لانها كانت ولا زالت الى حد كبير تلك التى ادخلتك الى روما ، وكانت باب روما ، كما يقال عن مريم العذراء فى الأناشيد الكاثوليكية انها باب السماء ، لا بد أن تعرف الأسباب التى تجعل لروما هذا السلطان عليك ، ولماذا لا يمتلك هذا السلطان قدراً كافياً من المتانة الموضوعية يمكن سيسيل من أن تكون سفيرة فى باريس ، عن وعى وإرادة ، ولماذا استطاعت هنرييت ، بالرغم من كل ماتمثلة مدينة المدائن حتماً بالنسبة لها ، أن تعتبر حبك لها تعبيراً عما تأخذه عليك بالذات .

« وبما أن حبك لسيسيل قد دار امام ناظريك ، ويظهر لك من الآن فصاعداً فى صورة اخرى ، ويتخذ معنى آخر ، فيجب أن تبحث الآن على مهل عن الأساس والحجم الحقيقى لتلك الاسطورة المتمثلة فى روما بالنسبة لك ، أساس هو بدايتها ونهايتها ، وجوانب ذلك الوجه الذى يظهر لك ، هذا الشيء الهائل ، ولتحاول أن تديره تحت ناظريك داخل الفضاء التاريخى ، لكى تحسن معرفتك لعلاقته بسلوكك وقراراتك ، وسلوكك قرارات المحيطين بك ، وتتحكم عيونهم وهيئاتهم وكلماتهم ، كما يتحكم صوتهم ، فى حركاتك ومشاعرك ، لو استطعت مقاومة النوم وهذه الكوابيس التى تشن هجماتها عليك فى هذا النور الأزرق الذى يسلمك لتعبك ووحوشك .

« من ذا الذى طلب اطفاء النور ؟ من ذا الذى طلب هذه اللبنة الساهرة ؟ كان النور صلباً حارقاً ، لكن الأشياء التى كان يغيرها كان لها على الأقل سطح صلب يجعلك تشعر أنك تستطيع الاستناد اليه والتعلق به ، وحاولت أن تجعل منه سوراً يحميك من هذا التسرب ، هذا الشرح ، هذا السؤال الذى يتسع ويذلل ، هذا التساؤل المعدى الذى يزيد من ارتجاف هذه الآلة الخارجية ، هذا الدرع المعدنى ولم تحدث أنت نفسك حتى الآن رفته وضعفه .

« بينما هذا اللون الأزرق الذى يظل معلقاً فى الهواء ويعطى الاحساس بأن لا بد من اختراقه للنظر ، هذا اللون الأزرق يساعده هذا الارتجاج المستمر ، وهذا الصوت ، وتلك الأنفاس ، تعيد أشياء لا ترى بوضوح ، بل اعيد تكوينها ابتداء من بعض العلامات بحيث تنظر اليك بالقدر الذى تنظر به اليها ، وتعيدك أنت الى هذا الرعب الهادئ ، الى هذا الانفعال البدائى حيث يتأكد بقوة وتعال ، فوق أطلال كل هذه الأكاذيب ، حب الوجود والحق » .

أما درجات Degrés (١٩٦٠) التى تمثل المرحلة الثانية من تطور بيتور ، فرواية أكثر طموحاً ، ويتعلق الأمر فيها بالحديث عن حياة فصل بأكمله ، أثناء حصة أحد المدرسين . وأتم المؤلف العملية فعلاً ، دون أن يأبه بوحدة الزمان والمكان ، وأحاط فى آن واحد بالواحد وتلاين تلميذاً والاحد عشر مدرساً الذين يتكون منهم أحد الفصول وربط « الفضاء الذهنى » لدى هذه الشخصيات عن طريق الاتصالات الوثيقة التى تحفل بها الحياة اليومية ، وحاول أن يحدد موقع كل منهم من وعى الجماعة الجماعى . وزاد الأمر تعقيداً ، فأقام بين هذه الشخصيات علاقات عائلية تؤثر باستمرار على حياتها داخل الفصل . على سبيل المثال ، التلميذ بيير ايلير ، الذى بلغ

الخامسة عشرة ، ابن أخى اثنين من أساتذته . وهذه العلاقات العائلية هى التى جعلت مسيو فرنبيه يقرر تنفيذ مشروع طالما حلم به : وصف فصله . وبداه بالفعل مساء يوم ١٢ أكتوبر سنة ١٩٥٤ بعد انتهائه من درس روى فيه لتلاميذه اكتشاف أمريكا ليسرى عنهم . هذا ويتحدث فرنبيه بصيغة المتكلم ، بينما يلجأ زميله هنرى الى صيغة المخاطب ، ويتحدث التلميذ بيير ايلير عن نفسه وعن زملائه بضمير الغائب . وهكذا عاد بيتور الى الوسيلة التى لجأ اليها فى التغيير عندما خاطب القارئ مباشرة . واذا يمر القارئ « بدرجات » السرد المختلفة يتعرف على الأساتذة وتلاميذهم . لكن الراوى يموت اثناء أداء مهمته ويقرأ ابن أخيه ذات يوم النص الذى ضحى بحياته من أجله . وتكشف خاتمة الكتاب عن أن المعرفة التامة وهم ، وانها لا يمكن أن تتم الا « تدريجياً » ، هذا قبل أن يقول بيتور فى كتبه اللاحقة ان كل معرفة تساوى تكوين الأشياء نفسها .

كانت درجات نقطة تحول فى مؤلفات بيتور ، فهى نهاية الرواية بالمعنى التقليدى للكلمة ، ونهاية البطل الفردى وآخر خطوة حاسمة خطاها المؤلف قبل الانتقال الى الأشكال التى اتخذتها حركة Mobile وشبكة جوية Réseau aérien (١٩٦٢) وسان ماركو San Marco و ٦٨١٠٠٠٠ لتر ماء فى الثانية 6810000 litres d'eau par seconde (١٩٦٥) . كانت الرواية تحقيقاً فى حين أن هذه المؤلفات وصف ودراسة بطلها روح كل مكان على حدة . هكذا يدخل الجهد المطلوب من القارئ فى نسيج النص . وعلى القارئ ان يبدأ العمل ، لأن هناك امكانيات عدة للقراءة . كما أن بيتور خطا - فى حركة - خطوة جديدة ، فانتقل من الاستشهاد بالنصوص الى « لصق » Collage النصوص الموجودة سلفاً بعضها ببعض . وهكذا ، أعاد النظر فى مفهوم ما للابداع الأدبى . لم يعد الكاتب ذلك الاله القدير الذى يخلق فناً من لا شئ ، بل يقتصر دوره على اختيار عدد من العناصر الموجودة فى النصوص وتنسيقها . وشيئاً فشيئاً ، وضع بيتور القارئ فى وضع من يستمع الى مقطوعة موسيقية ، فى الوقت الذى اخذت فيه كتاباته تتجه الى السمع ، لا البصر . فالكاتب الحديث فى نظره هو الذى يعرف كيف يستخدم التكنيك الجديد .



أكثر ما يلفت النظر فى روايات روب - جرييه ، الذى يرى فيه البعض رائداً « للرواية الجديدة » ، الأهمية القصوى التى يوليها الكاتب لوصف الأشياء ، وعناصر الديكور ، والدقة المتناهية شبه العلمية التى يتسم بها ذلك الوصف . والنصوص التى جمعها روب - جرييه عام ١٩٦٢ فى كتابه لحظات Instantanés أبلغ دليل على هذا المنهج . بعض هذه النصوص مجرد رؤى خلت من الشخصيات . وأولها الماتكان Le Mannequin وصف لحجرة كان يمكن أن يتولاه رسام أو مصور . واذا يقرأ القارئ هذه النصوص ، يخيب أمله لأن قراءاته الاخرى عودته على ظاهرة الانتظار : ينتهى بنا بلزك ، مهما أطلال الوصف ، الى فهم الشخصية ، وانطلاق الأحداث . لكن ، ما من شئ كذلك هنا . تنتهى الماتكان بالرفض ، وينتهى النص فى اللحظة التى كان يجب أن ينتقل فيها الى الناس الذين يعيشون وسط الأشياء التى وصفها الكاتب . واذا نقرأ هذه النصوص التى ترجع الى بداية حياة روب - جرييه الفنية ، نتبين لماذا قال عنه البعض انه « كاتب الأشياء » الذى حذف الانسان من

مؤلفاته . ولكن الوصف يبدو هندسياً بارداً لان الكاتب يريد أن يعطينا اصدق صورة ممكنة للعالم .
عادة ما تحول الكلمات دون رؤيتنا للأشياء . والكلمات محملة بطاقة عاطفية تصور ، في النهاية ،
الموقف العاطفى للراوى أو المتفرج اكثر مما تصور الأشياء ذاتها . لذا ، محى روب - جرييه في
كتاباتهِ الصفات العاطفية ، والملاحظات الأدبية ، واستخدم كلمات محايدة ما أمكن . وهكذا ، حداه
الامل في تصوير الأشياء « كما هي » . وأراد أن يعيد اليها كل قدراتها ، واولاها أن « تكون هنا » .
ولم يكن اهتمام روب - جرييه بالأشياء ، على أى حال ، الا مرحلة تمهيدية استهدفت رسم حدود
مجالين معينين ، مجال الأشياء ومجال البشر .

واياً كان الشيء ، فانه يكتسب دائماً عندروب - جرييه قيمة خيالية تولد في القارئ
احساساً بالدوار . ها هي ذى قطعة من الطماطم خلت من العيب ، يتوقف عندها الكاتب في
« الماحى » :

« لم يكن والاس قد اتخذ قراره بعد ، عندما وصل الى آخر موزع (آلى) . لم يكن
لاختياره الا أهمية ضئيلة ، على أى حال ، لأن الأطباق المقترحة لا تختلف الا من حيث ترتيب
المواد على الصحن . وكانت الرنكة المملحة عنصرها الرئيسى .

لمح والاس ، في زجاج الموزع ، ستة نماذج بالتركيبية الآتية ، وضع بعضها فوق بعض :
تمتد على قاعدة من لباب الخبز المدهون بالزبد ، شريحة من الرنكة ذات الجلد الأزرق الفضى ،
وعلى يمينها خمس قطع من الطماطم ، وعلى يسارها ثلاث دوائر صغيرة من البيض المسلوق ،
ووضعت فوق كل هذا ، في نقاط حسب حسابها ، ثلاث زيتونات سوداء . فضلاً عن أن
كل صحن يستند على شوكة وسكين . من المؤكد أن اسطوانات الخبز صنعت على
« المقاس » .

ادخل والاس « الفيشة » في الفتحة وضغط على الزر ، وأخذت رصة الأطباق تهبط
بذلك الخريف المستحب الذى تحدثه المحركات الكهربائية ، وظهر الطبق الذى اشتراه ، في
الخانة الخالية الواقعة في الجزء السفلى ، ثم توقف . أمسك به ، وبالشوكة والسكين اللتين
تصحبانه ، ووضع كل هذا على مائدة خالية . وبعد أن فعل نفس الشيء لكى يحصل على
شريحة من نفس الخبز مدهونة بالجبن ، وعلى كوب من البيرة ، بدأ يقطع وجبته ويحولها الى
مكعبات صغيرة .

قطعة من الطماطم خالية من العيب حقاً ، قطعتها الآلة من ثمرة كاملة التنسيق .

القشرة ، على السطح ، سميكة متجانسة ، لونها احمر كيميائى جميل ، سمكها منتظم بين
قطعة من الجلد اللامع والتجويف الذى رصت فيه البذور الصفراء ، تبقىها في مكانها طبقة
رقيقة رجرجاة مائلة الى الخضار ، تمتد بطول انتفاخ القلب . ويبدأ هذا القلب ولونه وردي
باهت به حبوب خفيفة ، يبدأ ناحية الانخفاض السفلى بمجموعة من العروق البيضاء ، يمتد
احدها حتى يبلغ البذور ، ربما بطريقة حائرة بعض الشيء .

وقعت ، في أعلى ، حادثة تكاد لا ترى : ارتفع ركن من القشرة كان قد انفصل عن اللحم مسافة ملليمتر أو اثنين ، بطريقة غير محسوسة .

وكما قيل عن روب - جرييه انه يرفض الانسان ، قيل عنه أيضاً انه يرفض الحدث .
لكن هذا غير صحيح . دليل ذلك روايته **المأحى** (١٩٥٣) ، وهى رواية بوليسية بحتة .
لكن روب - جرييه يرويها بطريقة فريدة من نوعها ، ويعطيها بعداً اسطورياً لا يحدهه القارئ لأول وهلة .

في هذه الرواية ، يلجأ روب - جرييه الى أبسط شكل يمكن أن تتخذه الرواية البوليسية : حكاية اوديب ... لكننا لا نرى شيئاً من هذا عندما نقرأ الكتاب لأول مرة ، لان الكاتب يقدم لنا كل شيء ، بلا أدنى شرح أو تفسير ، من خلال أحاسيس بعض الشخصيات ، ومونولوجاتها الداخلية . يحدث كل شيء في أربع وعشرين ساعة ، في مدينة قد تكون أمستردام ، أو فيينا ، أو غيرها . يصل رجل البوليس والاس ليلاً ليحقق في جريمة قتل : أمس ، في السابعة والنصف ، أطلق رجل الرصاص على البروفيسور دوبيون ، أثناء وجوده في مكتبه . يقضى والاس يومه في التحقيق ، وتسيطر على الكتاب كله حمى ذلك اليوم : لا في ذهن والاس فحسب ، بل في ذهن القائل أيضاً . ويقدم لنا الكاتب بعض الأحاسيس ، والصور ، والأفكار . لكننا لا نعرف أبداً اذا كان صاحبها والاس أم القائل ، ... ونضل . مع ذلك ، يستمر التحقيق ، ويتضح ، ويتعقد . لم يمت البروفيسور دوبيون في الواقع . لكنه التجأ الى أحد المستشفيات خوفاً من تكرار المحاولة ، وسرعان ما أعلنت الصحف اليومية انه قد قتل . لكن دوبيون يعود سراً الى مكتبه ، بعد محاولة قتله بأربع وعشرين ساعة بالضبط ، لكى يأخذ بعض الأوراق التى يحتاجها . وكان والاس قد ذهب أيضاً الى المكتب إيماناً منه بأن القائل يعود دائماً حيث ارتكب جريمته . البروفيسور مسلح ، وهو أيضاً مسلح . يحدث خطأ ، ويقتل رجل البوليس « الضحية » . هكذا يرتكب الجريمة المخبر المكلف بالبحث عن القائل . وقعت الجريمة اذن ، لكنها تأخرت يوماً ، بالضبط . وهنا ، يقف العنصر « البوليسي » في الرواية .

تمتلك الرواية مفتاحاً آخر ، يكاد يستحيل اكتشافه بعد أول قراءة لها . عندما بدأ والاس زيارة المدينة التى أرسل اليها للتحقيق ، تعرف عليها شيئاً فشيئاً ، انها المدينة التى أتت به امه اليها عندما كان فى الثامنة ، بحثاً عن أبيه الذى رفض الاعتراف به . ومن ثم ، يفهم القارئ - ولا يفهم والاس أبداً - أن والده كان يعيش في هذه المدينة ، وأنه ليس سوى البروفيسور دوبيون الذى قتله بيده ، نتيجة سوء تفاهم . والاس اوديب اذن ، وتنتهى مأساته عندما يقتل والده دون أن يعلم . . وهكذا تتضح أحداث الرواية متمثلة في شيء أشبه « بالآلة الجهنمية » ، كما قال جان كوكته J. Cocteau . لكن الحدث البوليسى يكتسب هنا قيمة أخرى ، بالقدر الذى يعيد به قصة اوديب ، ومن ثم يطابق اسطورة رمزية كبرى .

كانت محاولة التجديد عند روب - جرييه حاسمة فيما يتعلق « بمونتاغ » الرواية خاصة .
وقد رفض روب - جرييه الدراسة النفسية ، وعمق الشخصيات ، والتجأ الى أبسط الأحاسيس

والمواقف ، لأنه رأى أن وظيفة الكاتب شيء آخر . على الكاتب أن « يبنى » عملاً فنياً ، وعلينا نحن أن نبحث عن معنى ذلك العمل الفني في الشكل . والشكل عند روب - جرييه تكرار ، أولاً وقبل كل شيء ، تكرار يصيبنا بالدوار ، شأنه شأن الوصف الدقيق تماماً . أو لم تتحول رواياته ، شيئاً فشيئاً ، الى عرض تمر خلاله بعض المشاهد المتشابهة التي تحاول اعتراض سبيل الزمان الماضي ، لكن بلا جدوى ؟ « يكرر » الكاتب أيضاً وسائل الانعكاس والتدخل : ذكريات ، قراءات ، اعلانات ، .. سلسلة كاملة من الموضوعات تستعيد « التيمة » الأساسية في الكتاب ، على مختلف المستويات ، ويفهمها القارئ اليقظ المتنبه ، لكنها تظل غامضة في نظر الشخصية التي تراها ولا تفسرها . ظل روب - جرييه يتعدت درجياً عن المبررات التقليدية التي يقدمها الروائيون والكتاب . ففي مرحلة أولى امتدت حتى الغيرة ، كتب ما يمكن أن يسمى « روايات الشخصيات » . في الغيرة مثلاً ، يبنى خيال زوج غيور بناء مرضياً بناء على ملاحظته لسلوك زوجته وعشيقها المزعوم فرانك ، مما « يبرر » تداخل ثلاثة أو أربعة مشاهد متشابهة تنتقل عناصرها من الواحد الى الآخر في الأثناء التي تتحول فيها ، والتكرار هنا دليل التسلط . واضطراب الزمان ظاهري فقط : كل شيء « مضارع » بالنسبة للذاكرة والخيال ؛ واذا يبنى من جديد العالم الذهني الذي تعيش فيه شخصيته ، يستخدم روب - جرييه الأدوات النفسية التي سبق أن استخدمها بعض الروائيين أمثال مارسيل بروست .

وعندما كتب المتاهة ، وبيت اللقيا La Maison de rendre-vous ، اجتاز مرحلة جديدة : كان في المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث عن الشخصية بضمير الفائب الى الحديث بضمير الفائب عن طريق الشخصية . وهكذا قطع نهائياً كل صلة بينه وبين « الواقعية » لكنه ، في هاتين الروايتين ، يلجأ الى ضمير المتكلم ، والمتكلم هنا راوٍ يكتب ، أو يحلم ، أو يتخيل ، ويرد الى الوهم حقوقه .

وأما الكتاب فيفلق على نفسه ولا يخضع للقواعد التي تحكم عالمنا « نحن » . التناقض ، النزوة ، الخ .. تلك هي قواعده الجديدة . وأصبح السرد يولد من نفسه ، وينمحي كلما تقدم ، فيما يبدو . واستخدام المضارع بصفة مستمرة يؤكد هنا رغبة الكاتب في رفض « القصة » : لم تعيش الشخصيات قبل أول سطر في النص ، وينتهي وجودها مع كلمة « النهاية » . هكذا يسمى روب - جرييه الى المطابقة بين زمان الكتاب وزمان القراءة مطابقة تامة ، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجي .

يثر روب - جرييه القارئ ، ويعمل على ألا يهدأ أو يتراخى ، ويدعوه الى اقتفاء أثر الكاتب أثناء العمل ، واكتشاف امكانيات الخيال واللفة معه . ويتأمل الشاعر - لان روايات روب - جرييه ، كأي رواية حديثة تقترب شيئاً فشيئاً من شكل شاعري معين - الأشياء والكلمات . وتنمحي الشخصيات تماماً أمام شخصية الكاتب .

★ ★ ★

هذا بعض ما وصلت اليه « الرواية الجديدة » . اذ يمكن مواصلة البحث ، والوقوف عند كتاب

آخرين يحتلون مكانة مرموقة في عالم الرواية اليوم نذكر من بينهم **ناتالي ساروت ، وكلود سيهون . . . الخ** .

ولنتساءل الآن ، الى أين انتهت الرواية ؟ لقد خلقت « الرواية الجديدة » موضة ، شأنها شأن كل جديد . وتلتها فترة انتقال وصلتها بأهم تيارات أدب اليوم ، ولمع خلالها اثنان من الكتاب **كلود اولييه C. Ollier** و **جان ريكاردو J. Ricardou** . انتهى الى ما يمكن أن يسمى « تناقض الوصف » ، المتمثل في تجربة القدرة الخلاقة التي تقوم بها كتابة *écriture* استعبدتها الأشياء فيما يبدو . انه « لوصف خلاق » اذن ، قادر على خلق عالم كامل في شكل كتاب . هكذا نعود من القصة الى اللغة ومن الواقع الى الكتابة . مغامرات اللغة ، مغامرات الموضوع : تحت هذين العنوانين يمكن أن تندرج مؤلفات أغلب الروائيين الشباب . فالى « الرواية الجديدة » اذن يرجع الفضل في تطور الرواية لأنها فتحت الباب لمزيد من الجرأة ومزيد من الحرية ، وكادت تحرر تماما الرواية من عبودية الفن الروائي التقليدي .

وقد تتفق روايات اليوم في مفهومها « للخيال » لكنها تختلف من حيث البناء .

ونحن الآن في انتظار « كتاب المستقبل » الذي تحدث عنه م . بيتور . وحتى لو كان قد كتب ، فان الوقت لم يحن بعد للحديث عنه . . .

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERES (R.M.) : **Métamorphoses du roman**,
Paris, Albin Michel, 1966.
- BERSANI (J.), AUTRAND
(M.), LECARME (J.), VERCIER
(B.) : **La littérature en France depuis 1945**, Paris, Bordas, 1970.
- BOISDEFFRE (P. de) : **Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui**
(1939-1964),
Paris, Perrin, 1964.
Où va le roman ?
Paris, Editions Mondiales, 1962.
- ESPRIT (LA REVUE) : **Le Nouveau Roman**,
Numéro spécial, juillet-août 1958.
- MAURIAC (C.) : **L'allittérature contemporaine**,
Paris, Albin Michel, 1958.
- NADEAU (M.) : **Le roman français depuis la guerre**,
Paris, Gallimard, 1963.
- PICON (G.) : **Panorama de la nouvelle littérature française**,
Paris, Gallimard, 1960.
- RICARDOU (J.) : **Problèmes du nouveau roman**,
Paris, Editions du Seuil, 1967.

★ ★ ★

مصطفى ماهر *

الرّواية الألمانية في القرن العشرين

يتفق الباحثون في الأدب الألماني بفروعه المختلفة والمختصون بالفروع القصصية وعلى رأسها الرواية على أن كتابة دراسة شاملة للرواية الألمانية في القرن العشرين أصبحت ضرباً من المحال وأن الشيء الوحيد الممكن في هذا المجال بات الاقتصار على جانب واحد أو بعض الجوانب مع التنبيه المسبق إلى هذا القصور حتى لا يقع الكاتب أو القارئ فيما لا ينبغي أن يقع فيه أي منهما من الخطأ أو الاضطراب . ولقد صارت الحال مع دراسة الرواية الحديثة إلى ما صارت إليه نظراً لزيادة المكتوب والمنشور وزيادة هائلة منذ ثمانينيات القرن الماضي بحيث يمكن أن نطلق عليهما « الانفجار الروائي » . . فما زالت الرواية تتطور وتنوع وتنتشر حتى بلغت غاية ما يرجو المؤلف المبدع والقارئ المستمتع ثم فاقت هذه الحدود وأصبحت توشك أن تفتك بنفسها وأن

* دكتور مصطفى ماهر استاذ مساعد ورئيس قسم اللغة والأدب الألمانية بمدرسة اللسان بالقاهرة . له كتابات عديدة في الأدب الألماني من أهمها « صفحات من الأدب الألماني » (بيروت ١٩٧٠) ويقوم الآن بترجمة الأعمال الكاملة لتكاftا وصدر منها بالفعل روايتنا « القصص » و « القضية » .

تحطم ما استقام من كيانه . ونذكر في هذا المقام على سبيل المثال السجل الذي حاول فيه هاينريش شبيرو أن يلم بالروايات التي ظهرت في ألمانيا في النصف الأول من القرن العشرين فقد ما يقرب من ألفين وخمسمائة عنوان لا يستبعد أن تكون قد تضاعفت بعد ذلك .

خطت الرواية هذه الخطى وما هي بالنوع الأدبي القديم الذي يعتمد على تراث عريق فيما خلف القدماء ، وما هي بالنوع الأدبي الذي تحدت صفاته وأجمع الثقة على تعريف جامع مانع له . فالكلمة التي تستعمل في اللغة الألمانية دلالة عليه Roman مأخوذة من البيئة الثقافية الفرنسية حيث ألف الناس في العصور الوسطى ومنذ القرن الثاني عشر على وجه التحديد التفريق بين ما يكتب باللغة اللاتينية ، لغة العلماء والفقهاء ، وبين ما يكتب بلغة العامة ، باللغة « الرومانية » — على حد قولهم — ، التفريق بين الـ *lingua latina* والـ *lingua romana* . ثم تحول النعت إلى اسم عرفت به القصص سواء منها ما كان بالشعر أو ما كان بالنثر ، ثم ضاق مجال الاستعمال بعد ذلك حتى أصبحت الكلمة وقفاً على القصة النثرية . . وهكذا بقيت الكلمة ، وهكذا دخلت العصر الحديث وأصبح الألمان يستعملون الكلمة علماً على الأعمال الأدبية القصصية النثرية الكبيرة . . وتحدد الفرق بين الرواية والملمحة التي اتفق الأدباء والنقاد على أنها النوع الأدبي القصصي الشعري الكبير . وليس هناك شك في أن الذهاب إلى أن الرواية هي عمل أدبي قصصي نثري كبير تحديد فيه سهولة وفيه في الوقت نفسه سداجة . . . انه تحديد سهل نفرق به بين الرواية والقصة والاقصوصة « بمجرد النظر » ، وهو تحديد ساذج لأن كلمة « كبير » لا يمكن أن تكون كلمتان . وهو تحديد ساذج لأننا ، إذا تجاوزنا عنصر الحجم ، نقف قلقين أمام المقصود بـ « قصصي » و « نثري » . ولا يرجع قلقنا إلى أن المفهومين نسبياً فحسب ، بل يرجع كذلك إلى معرفتنا بطائفة من الروايات الجيدة لا تحرص على العنصر القصصي حرصاً لافتاً للنظر ، وطائفة أخرى تحطم العنصر القصصي عن عمد وقصد . وحديث التفريق بين النثر والشعر حديث طويل متشعب ، وانك لتقرأ أحياناً سطوراً من النثر لا تختلف عن الشعر ، وان من الشعر ما يلتمس ما للنثر من بعدن البحور والقوافي . وإذا كان التحديد اعتماداً على مكونات الشكل يسير بين أشواك ذكرنا منها شيئاً وغفلنا عن أشياء ، فالتحديد اعتماداً على المضمون وعناصره لا يقودنا هو كذلك إلى ما نرضى عنه كل الرضا . فهل تشترك الروايات الكثيرة التي اجتمعت لدينا في عنصر بعينه أو عناصر بعينها من ناحية المضمون ؟ هل تعالج الرواية مشكلة فرد ، أو مجموعة من الأفراد ؟ هل تعالج مشكلة مجتمع ؟ هل تدور الرواية حول مشكلة فلسفية أو حضارية مثل الصدام بين الحقيقة والوهم والاختلاف بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ؟ هل تطوف الرواية بنا في آفاق بعيدة أو تنحصرنا في مجال ضيق ؟ هل ترسم لنا صورة واسعة من العلاقات والارتباطات أو تكتفي بصورة محدودة أو تتحاشى هذه الأمور وتنصرف عن التدقيق والتحليل ؟ هل تعود بنا إلى الماضي أو تربطنا بالحاضر أو تندفع بنا إلى المستقبل ؟ أسئلة وأسئلة تباعد بيننا وبين تحديد نرتاح إليه .

وتنوعت الرواية لا يعوقها اختلاف على شكلها أو مضمونها ، وتنبعت الدراسات الأنواع المختلفة بالحصر أولاً وبالتمحيص بعد ذلك . ونشأت قوائم تضم الأنواع المختلفة من الروايات ، وتعددت هذه القوائم ذاتها على قدر تعدد وجهات النظر إلى الأعمال الروائية . فهناك الرواية

الرواية الألمانية في القرن العشرين

الهادفة . والرواية غير الهادفة ، وهناك الرواية التعليمية والرواية التهكمية والرواية الساخرة . وهناك الرواية الواقعية والرواية المثالية والرواية الخيالية والرواية العلمية والرواية التحليلية والرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الاجتماعية والرواية الحضرية والرواية القروية والرواية التي تدور حول المغامرات والفرائب والعجائب ، والرواية التي تصور حياة الفرسان أو حياة القراصنة أو حياة الفنانين أو حياة العشاق أو حياة الأسيرة أو حياة فرد منذ مولده إلى اكتماله أو إلى اخفاقه ، هناك الروايات المرححة والروايات الجادة ، والروايات الدينية، والروايات ذات الموضوع الفلسفي أو الثقافي النقدي ، والروايات البوليسية والروايات الخفيفة والروايات الرخيصة والروايات الجنسية والروايات المبتذلة والروايات المثيرة ، وهناك الروايات التي تتحدث عن « أنا » ، والروايات التي تتحدث عن « هو » أو « هي » أو « هم » ، والروايات التي تعتمد على السيرة الذاتية ، والروايات التي تقوم على مجموعة من الخطابات ؛ والروايات التي تقوم على دفتر اليوميات ، والروايات التي تعتمد على الوثائق ، والروايات التي تقوم على الحوار ... وإذا كنا قد ذكرنا العديد من الأنواع ، فلا يساورنا شك في أن هناك أنواعاً أخرى لم نذكرها ، ولا يساورنا شك في أن امكانية الجمع والتبويب لا تقف عند حد ، فما أكثر أوجه النظر ، وما أكثر المقاييس التي يمكن أن تخضع الرواية لها .

والتداخل بين أنواع الرواية شائع . ولعل الأصوب أن نقول أن الرواية التي تمثل نوعاً نقياً وحده دون سواه لا وجود لها . فكثيراً ما تكون الرواية واقعية وخيالية في الوقت نفسه ، أو تكون غرامية وتحليلية واجتماعية إلى آخر ذلك . ولكننا لا يمكن أن ننكر أن الرواية الواحدة تنقسم في الغالب بصفة تغطي على الصفات الأخرى وتنسب بهذا إلى نوع لا يصعب تحديده . . . فإذا أخذنا بهذه الملاحظة يَسِّرنا على أنفسنا مهمة التصنيف والتبويب .

وإذا كنا نواجه هذه الصعاب فيما يختص بالرواية وتعريفها وتحديد أنواعها ، فإننا نكاد ألا نجد صعوبة في تحديد بداية القرن العشرين بالنسبة للرواية بعام ١٩٠١ ، فقد شاء الحظ السعيد أن يبدأ القرن بعمل عظيم لأديب عظيم . أما العمل الروائي العظيم فهو « أسيرة بودنبروك » . وأما الأديب العظيم فهو **توماس من Thomas Mann** (١٨٧٥ - ١٩٥٥) الذي ولد في عائلة مرموقة ثرية في لوبيك ثم انتقل إلى الحياة في ميونيخ وهاجر من ألمانيا في عصر النازية فأقام في سويسرا ثم في أمريكا ثم في سويسرا مرة أخرى حيث توفي (حصل على جائزة نوبل في عام ١٩٢٩) . ولا ترجع أهمية رواية « بودنبروك » إلى انتشارها الخارق للمألوف فحسب - فقد طبعت مرات لا تحصى وتجاوزت نسخها عدة ملايين - بل ترجع إلى أمور أخرى كثيرة ، من بينها مثلاً أن هذه الرواية تعتبر تنويجاً للمذاهب الأدبية التي شاعت في القرن التاسع عشر وتعتبر في الوقت نفسه فاتحة قوية لاتجاهات ثورية يختص بها القرن العشرون ، ومن بينها كذلك أنها، وهي الرواية الأولى لتوماس من ، تلخص فكر الكاتب وتبسط أساسياته التي بنى عليها أعماله الأدبية الوفيرة فيما بعد . ورواية « أسيرة بودنبروك » تتخذ أسلوباً بين الواقعية والطبيعية (الناثورية) وتعتمد على كثير من العناصر الذاتية من حياة الأديب وأسرته ، وتصطبغ بصبغة من التشاؤم والخوف من التدهور عرفتها الإنسانية في عصور مختلفة وكانت واضحة في الثقافة الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر وضوحاً لا مراء فيه . تقوم أفكار توماس من في مجموعها على تأملات في وضع الفن في عالمنا الحاضر ، وتنسج هذه التأملات فتشمل وضع الفنان في عالمنا الحاضر ، ثم تشمل الثقافة كلها وحملتها الثقافية جميعاً ومآلها ولهم من وضع في عالمنا الحاضر وحياتنا الحاضرة . وينهب

توماس من في تأملاته الى أن هناك هوة تفصل بين الحياة الحاضرة وبين الفن وأن هذه الهوة يستعصى على الإنسان تجاوزها مهما بذل من جهد . أما الحياة الحاضرة فقد أقامت لنفسها معايير تقيس بها الأمور فتفصل فيها بين ما هو سليم وما هو مريض ، بين المعتدل والمضطرب بين السوى والشاذ ، بين المفيد والضار ، بين الصالح والطالح ، والحياة الحاضرة تنعم بالراحة والاطمئنان الى ما أقامت من معايير وما وصلت اليه من نتائج ، وترتاح غاية الراحة . أما الفن فإنه لا يرضى بهذه المعايير القائمة والنتائج المريحة ، ويترك ما هو سليم ويسعى الى ما هو مريض ، أنه يدبر ظهره الى الأمور المعتدلة السوية المألوفة ويكلف غاية الكلف بالأمور الشاذة الخارجة على المألوف . . ولهذا فإن الفنان يظل في نظر الحياة وأصحابها انساناً ضعيفاً حيث تلزم القوة ، رقيقاً حيث ترتجى الخشونة ، مريضاً حيث لا مناص من الصحة . . والفنان يقابل هذه التصورات بنظرة الى الحياة مرتابة لا تخلو من العناء . . ان الفنان ينظر الى الحياة الحاضرة التي أصبحت البورجوازية تسيطر عليها بعين امتلأت بالتناقض فيعود بصور مشبعة بالتناقض . ان الحضارة البورجوازية قد انتهت الى تدهور لا سبيل الى النجاة منه ، ولقد أسهم في هذا التدهور ما انتهى اليه الفن من أساليب لينة واهنة ، واذا بالثقافة كلها تفتقر الى ما لا ينبغي أن يفتقر اليه الكائن العنصرى من مقومات الحياة . واذا كان العصر الحاضر قد غرق في تيارات التدهور ، فهي تجرّفه تارة وهو يعينها على أن تجرّفه تارة أخرى ، فان الأمل معقود على عصور قادمة تصنع ثقافة قوية صحيحة سليمة سوية لا تفصلها عن الحياة فواصل .

من هنا نستطيع أن نفهم صورة التدهور التي يرسمها توماس من في روايته الاولى التي وضع تحت عنوانها الاصلي عنواناً ثانياً هو « تدهور أسرة » . يتتبع توماس من في روايته أسرة في لوبيك فيحيط بأجيال اربعة منها - وما أشبه منهجه بمنهج الرواية التجريبية ، وما أكثر ما تعلم من اميل زولا - فهي أسرة نشيطة في أمور الحياة ، اشتغلت بالتجارة وبرعت فيها حتى بلغت منتهى ما تحلم به البورجوازية ، واذا بالتدهور يعتري الأسرة ويفرض نفسه على الجيل الرابع ، فتظهر فيه تيارات معادية لمقومات الحياة البورجوازية ، تظهر فيه احكام لا تقوم على المهارة في الحياة والحرص على النجاح المادى ، فهذا هو « هانو » صغير الأسرة يمتاز بموهبة فنية واضحة وحساسية مرهفة ورقة مفرطة ، فما أعجزه عن السير على درب أهل التجارة وأصحاب الحياة العملية الحريصة على النجاح والكسب ، وهذه هي الأسرة تنقرض ويضيع اسمها بموت « هانو » في الخامسة عشرة من عمره . والحقيقة ان علامات التدهور لم تظهر فجأة في الجيل الرابع ، بل بدأت تظهر منذ الجيل الثاني فهذا هو كريستيان لا يصلح للحياة النشيطة في التجارة ، وهذه هي « توني » تحلم بالحياة الرغدة وتمنى نفسها بالحب السعيد وتبعد بهذا عن مقومات حياة الأسرة ، ولكن الأسرة تفرض سلطانها على البنت فتختار لها الزوج وتلقي بها في غمار حياة لا يمكن أن تندمج فيها بقلبها ، واذا بهذه الحياة تتحطم ، واذا بالأسرة تحاول العثور على بديل لها من النوع نفسه فلا تفلح ، وتضطرب نفس « توني » نفسها وتغير اتجاهاتها ، فهي لا تنكر على أسرتها شيئاً ، ولا تأخذ على أيها مأخذاً ، بل ترتبط به وتتعلق به على اوثق ما يكون الارتباط والتعلق .

وفي رواية أسرة بودنبروك نقرأ الوصف التالي للقاء بين البنت « توني » وابيها « القنصل » وأما السيدة زوجة القنصل « تفاجأ فيه البنت باختيار والديها « السيد جرونليش » زوجاً لها ، فهو رجل واسع الاتصالات يرجى من ورائه النفع الكثير لتجارة الأسرة :

« ومرت ثمانية أيام حدث بعدها المشهد التالي في حجرة الافطار . نزلت توني في الساعة التاسعة ، ودهشت عندما رأت أباهما يجلس بجانب السيدة الوالدة الى مائدة القهوة .

الرواية الألمانية في القرن العشرين

وبعد أن مدت جبينها اليهما ليقبلاه ، جلست في مكانها نشيطة ، جائعة ، وما زالت الحمرة تصبغ عينيها من أثر النوم ، وتناولت شيئاً من السكر والزبد والجبن الأخضر المتبل .

وبينما هي تمسك بفوطتها البيضاء الساخنة ، وتفتحها بملعقة الشاي قالت : « ما أجمل أن أجلك يا أبي هنا مرة ! » .

وقال القنصل وهو يدخل سيجاراً ويضرب على المائدة باستمرار وبخفة بصحيفته المطبقة : « لقد انتظرت اليوم حتي تستيقظي ، أيتها النومة ! » .

أما السيدة زوجة القنصل فقد ختمت ببطء وبحركات رقيقة افطارها ثم رجعت بظهرها لتتكئ على مسند الأريكة .

واستطرد القنصل يقول بطريقة تعبر عن الأهمية : « لقد بدأت تيلده العمل في المطبخ منذ بعض الوقت ، ولو لم أكن أريد ، أنا والدتك ، أن نتحدث الى ابنتنا الحبيبة في أمر هام ، لكنك الآن مشغولة بعملتي أنا أيضاً » .

ونظرت توني ، وفهما مليء بالخبز المدهون بالزبد ، في وجه أبيها وأما ، نظرة تجمع بين الشغف بمعرفة الخبر ، والفزع مما يمكن أن يكون .

وقالت السيدة الوالدة : « ولكن كلي أولاً يا بنيتي » ، وعلى الرغم من ذلك وضعت توني سكينها وصاحت : « هات ما عندك يا أبي على الفور ، أرجوك » . ولكن القنصل عاد يقول دون أن يكف عن العبث بالجريدة : « بل كلي الآن » .

وبينما أخذت توني تشرب القهوة صامتة منعومة الشهية ، وتاكل البيضة والجبن بالخبز ، بدأت تفتن الى الموضوع ، وسرعان ما تجرد وجهها من نظرة الصباح ، وشحب قليلاً ، وردت العسل شاكرة ، وقالت بصوت خفيض ، انها انتهت من الافطار .

وقال القنصل ، بعد أن صمت لحظة : « يا بنيتي العزيزة » ، المسألة التي نريد أن نتحدث اليك بشأنها ، يحتويها هذا الخطاب » . وهنادق على المائدة بمظروف كبير يميل لونه الى الزرقة ، تناوله بدلاً من الجريدة التي كان حتى ذلك الحين يدق بها . ثم أخذ يقول : « الموضوع باختصار : هو أن السيد بنديكس جرونليش الذي عرفناه جميعاً رجلاً شهماً طيباً لطيفاً ، قد كتب الى بقول انه أثناء اقامته هنا أحس بميل عميق الى ابنتنا ، وهو يتقدم رسمياً بطلب يدها . فماذا ترى ابنتنا الحبيبة في ذلك ؟ » .

وكانت توني تجلس متكئة مطاطة رأسها ، تدبر ببطء حلقة الفوطة الفضية في يدها اليمنى ، وفجأة رفعت عينيها ، عينيها اللتين كانتا قد اظلمتا كل الظلمة وامتلأتا بالدموع . وقالت بصوت حزين وكأنها تدفع الكلمات من فمها دفاعاً : « ماذا يريد هذا الرجل مني ؟ هل أذيته في شيء ؟ » . ثم انفجرت باكية . وألقى القنصل نظرة الى السيدة عقيلته ثم تطلع في شيء من الاضطراب الى فنجاناه الفارغ . وقالت السيدة زوجة القنصل في رقة : « أي حبيبتي توني . ما هذا الانفعال ؟ ينبغي أن توقني من أن والديك يضعان نصب أعينهما شيئاً واحداً هو مصلحتك ، وأنهما لا يستطيعان نصحك برفض سبيل الحياة الذي يعرض لك الآن . وأنا اعتقد أن احساساتك حيال السيد جرونليش احساسات لم تكتمل اكتمالاً » .

نهائياً ، ولكنني أؤكد لك أن هذا سيحدث بمضي الوقت . وإن مخلوقة صغيرة مثلك . لا يمكن أن تعرف بوضوح ما تريد . إن رأسك ليضطرب بالأفكار كما يضطرب قلبك بالمشاعر . وإنما ينبغي أن يتيح الإنسان للقلب وقتاً ، وأن يفتح رأسه للنصح ذوى الخبرة الذين أخذوا على أنفسهم السعى إلى خيرنا وسعادتنا عن تصميم وترتيب ... » .

وقالت توني يائسة من كل عزاء وهي تجفف عينيها بالفوطة الباستة الصغيرة التي علقت بها بقع من البيض : « انني لا أعرف عنه إلا أن له لحية صفراء ذهبية ، وأن عمله نشيط رائع ... » وأحدثت شفتها العليا ، التي كانت ترتعش وهي تبكي ، انطباعاً مؤثراً لا سبيل إلى التعبير عنه .

واقترب القنصل منها بكرسيه بحركة تنم عن رقة مفاجئة ومسح بيده على شعرها مبتسماً ، ثم قال : « أي صغيرتي توني . وماذا كان يمكن أن تعرفي عنه ؟ أنك صغيرة ، هه ، وما كان يمكنك أن تعرفي عنه شيئاً إذا هو بقي بدلاً من أربعة أسابيع اثنين وخمسين اسبوعاً . أنت بنت صغيرة ، لم تنضج عيناها بعد للابصار بالدنيا ، فعليها أن تعتمد على أعين الآخرين الذين يريدون لها الخير ... » .

وجفت دموع توني شيئاً فشيئاً ، وكان رأسها ساخناً ، يعج بالأفكار ... رباه . يالها من مسألة . لقد كانت تعرف بطبيعة الحال أنها ستصبح ذات يوم زوجة لرجل . يحترف التجارة ، وأنها ستتزوج ذات يوم زوجة جيدة تقوم على المصلحة والفائدة ، زوجة تتناسب مع كرامة الاسرة وكرامة المتجر ... » .

ونحن تلتقي بالمشكلة ذاتها في رواية « موت في البندقية » التي أصدرها توماس من في عام ١٩١٣ . وليس معنى ذلك أن توماس من يكرنفسه . أنه ينوع أسلوبه بمرونة بارعة . وإذا كانت رواية « اسرة بودنبروك » تسلط الأضواء على الحياة الاسرية وعلى النشاط الحرفي الذي تستمد منه الاسرة مقومات حياتها ، فإن الأضواء تتسلط في رواية « موت في البندقية » على حياة الفنان وعلى احساسه وانفعالاته وأفكاره ، وهي عندما تتسلط على حياته تارة تنفذ الى أعماقها ، وتارة تحيط بالمجالات المختلفة التي تؤثر عليها وتؤثر فيها . ومن هنا جاءت العبارة تارة مطابقة للواقع مصورة لما هو كائن ، وتارة متابعة للتحليل والتشريح ، وتارة ثالثة مندفة مع الخيال والوهم . تدور الأحداث حول جوستاف أشنباخ ، أديب متقدم فن السن ، أصاب شهرة ليست بالهينة ، وكان في حياته شديداً مع نفسه ، يقف الى جانب الروح في صراعها مع الجسد ، فاكسب نعمة السيطرة على الذات والتحكم في النفس على خير ما يكون ذلك التحكم وتلك السيطرة . وها هو ذا يحس شيئاً من الفتور ، ويحس رغبة في الانطلاق من موطنه الألماني الى أرض تطل على البحر وتنعم من الشمس بالنور والدفاء . فهو يسافر الى البندقية . ويلتقي في الفندق بأسرة بولونية يحييها وتحيته . وهو يعبر ببصره على الام وعلى البنين ليثبتته على الابن قاديوسيو ، الذي يلوح له مثلاً للحسن والطلاوة ينطق بكمال الجمال الرباني . وسواء جاهد الأديب الشاعر نفسه أو ترك لها العنان ، فهو يحرص على التطلع الى الصبي ، ويطيل اقامته في البندقية من أجله . وإذا كان الجو في ذلك الوقت من السنة لا يلائم صحته الرقيقة ، فهو يلتمس الميررات ليؤجل سفره المرة تلو المرة . بل لقد اكتشف جوستاف أشنباخ ذات يوم أن البندقية تتعرض لوباء الكوليرا وأن السلطات تخفي الأمر حتى لا تخسر ما يعود عليها من المصطافين والسياح . ولكنه مع ذلك يبقى ولا يستطيع الانصراف عن التطلع من بعيد الى الكيان الجميل الذي فتح عينيه .

ذات يوم فرآه أمامه . وها هو ذا لا يطيق الانتظار حتى تأتي المصادفة بالجمال فيسعد بالتطلع اليه ، انه يسعى اليه ، ويسير وراءه . حقيقة انه لا يقترب منه اقتراباً ، ولكنه يتبعه من بعيد حيثما سار . ويعلم ذات صباح أن الاسرة البولونية قد حزمت الحقائق للرحيل ، فيجلس في كرسيه يتأمل ، ويتخيل الصبي وهويلتوج له وكأنه يقتاده الى الكارثة ، ويفغو . وتتناقل الأخبار في اليوم نفسه نبأ موت الاديب الشاعر العظيم جوستاف اشنباخ .

لقد وصل الفن ، حتى وهو يظن انه قوى صلب ، الى درجة من الضعف ، ما يكاد فيها أن يصطدم بالحياة البورجوازية ، حتى يتفتت وينهار وتحتويه الفياهب ، وكأن هناك من يقتاده الى الكارثة اقتياداً لا قبيل له على الوقوف في سبيله . ولعل وصف حلم جوستاف اشنباخ من أدور ما كتب توماس مين على الإطلاق ، يقول :

« ورأى في تلك الليلة حلماً فظيعاً ، اذا استطاع الانسان أن يطلق اسم الحلم على معاناة جسمية روحية حدثت له وهو في سبات عميق وفي استقلال ذاتي تام وفي حاضر حسي حدث له دون أن يرى نفسه سائراً متحركاً موجوداً في المكان الا في الأحداث دون سواها . وكان مسرح هذه الأحداث هو روحه ، وكانت الأحداث تندفع من الخارج الى الداخل ، فتقهر مقاومته ، ومقاومته الروحية العميقة ، قهراً عنيفاً ، وتنفذ اليه تاركة وجوده وثقافة حياته خراباً عدماً .

كان الخوف هو البداية ، الخوف والرغبة والشغف الفظيع بما يوشك أن يأتي . كان الليل يخيم ، وكذلك حواسه مرهفة . وأقبلت من بعيد قرعة وضجة ، هي خليط من الضوضاء ، من الصلصلة والنسف والرعد المكتوم ، وعليها تهليل حاد وعويل على هيئة واو ممدودة . وكانت تكتنفها على نحو حلوظ طيع الحلاوة نفمات ناى عميقة الأنين ، وقحة الالحاح ، كانت تسحر الأحشاء بالحاح لا حياء فيه . وكان هو يعرف ، معرفة غامضة ، عبارة تصلح لوصف ما تأتى له : « الاله الغريب » . ثم شعشع جمر كثيف الدخان ، وتبين هو منطقة جبلية كالتى تحيط ببيتة الصيفي ، وتدرج المشهد في نور متقطع ، من اكمة عليها غاب ، بين جذوع الشجر وبقايا الصخور المكتسية بالطحالب ، واتجه وهو يتلوى الى أسفل ، وفيه بشر وحيوانات وقطيع وعصبة صاخبة ، حتى غمرهم السفع بالاجهاد واللييب والصخب والرقص الدوار المترنح . كان هناك نساء يتعثرن في ثياب من الفراء مسرفة في الطول تتدلى من وسطهن ، ويهززن متأوهات فوق رؤوسهن المائلة الى الخلف دفوقاً ذات أجراس ، ويؤججن نيران مشاعل متناثرة ، ويقبضن على أفاع في وسط بطونهن ، أو يحملن صائحات صدورهن بكتلتا اليدين . وكان هناك رجال لهم قرون على جباههم ، وشعر كثيف على جلودهم ، يرتدون فوطاً من الفراء ، يشنون الرقاب ، ويرفعون الدراعين والفخذين ، ويقرعون على طسوت من البرونز ، ويضربون بعنف على طبول ، بينما أخذ صبية مرد يخلون بفروع مورقة بعض الماعز ، ويتشبهون في قرونها ويهللون ، والماعز يلسمهم في قفزاته . وكان هؤلاء الماخاذون يهللون بأصوات رقيقة وصيحات تنتهي بحرف واو طويل ممدود ، على نحو يجمع بين الحلاوة والشراسة كما لم تعده اذن من قبل . كانت هذه الصيحات تنطلق عالية ، كأنما أطلقها وعول ، وكانت ترتد من هناك عديدة النبرات ، منتصرة انتصاراً خراباً ، وكان كل يحث صاحبه على الرقص وتحريك الأعضاء ، ولا يدعه يصمت . اما نفمة الناي العميقة الجذابة فكانت تنفذ في كل شيء وتسيطر على كل شيء . الم تجذبه هو كذلك ، المشاهد المتمنع ، جذباً لحياء فيه ، الى الحفل والى الضخامة الهائلة

للضحية المتطرفة اشد التطرف ؟ ولقد كان نفوره شديداً ، وكان خوفه شديداً كذلك ، وكانت ارادته مخلصه لحماية ماله حتى النهاية من الغريب ، من عدو العقل الصامد ، الكريم ، الجدير ، ولكن الصخب والعويل ، وقد تضاعف لاستخدامه بجدار الجبل الرنان ، زاد ، وتضخم وأصبح جنونا جارفاً . وتزاحمت الابخرة على الحس : رائحة الماعز اللاذمة ، رائحة الأجسام اللاهثة ، ورائحة كانها رائحة المياه العظنة ، ومعها رائحة اخرى مألوفة نوعاً ما هي رائحة الجرح والمرض الشائع » .

هذه التصورات الفنية وهذه الآراء الفلسفية تكون خطأ لا ينقطع ينتظم أعمال توماس من الروائية . في عام ١٩٢٤ أخرج توماس من رواية « الجبل السحري » التي تناول فيها بالنقد المجتمع المعاصر والثقافة المعاصرة بين تشاؤم يتوقع الشر كل الشر لما هو قائم وتفاؤل يرى أن انسانية اخرى يمكن أن تنضج عن علم عميق بما ينخر في العظام ويودي الى التهلكة . تدور الأحداث حول شاب من هامبورج في الثالثة والعشرين من عمره اسمه هانس كاستورب لا يفرغ من دراسة الهندسة حتى يذهب الى مصحة في جبال سويسرا في منطقة دافوس يستجم فيها من السل الرئوي واحد من ابناء عمومته هو يواخيم تسيمسن ، وهو شاب جميل وسيم كان على وشك التقدم لامتحان النهائي في الكلية العسكرية حين اكتشف المرض في صدره فتغيرت طريقته في الحياة . جاء هانس كاستورب لزيارة يواخيم ، ولكن الزيارة تطورت الى اقامة . والحق ان كاستورب لم يكن مريضاً ، ولكن مدير المصحة كان لطيفاً معه فما ان نصحه هذا بأن يشارك نزلاء المصحة في الاسترخاء والنزهة والطعام حسب النظام الدقيق الموضوع ، حتى قبل عن طيب خاطر . ولقد وجد هانس كاستورب في هذا المكان المرتفع في أعالي الجبال بعيداً عن منخفضات الحياة كثيراً مما شغل فكره وحته على التدبر والتأمل . التقى هناك بالأديب لودو فيكو ستيمبريني وبالحسناء الروسية كلاوديا شوشات وتحادثت معهما وعلم من أمرهما ما لم يكن يعلم . سمع من الأديب ستيمبريني أنه يتصور المرض على نحو آخر غير الذي يذهب اليه الناس ، فالمرض بالنسبة اليه شيء مهين يجرد الانسان من كرامته ، وسمع منه انه منضم الى جماعة عالمية تسعى الى تنظيم التقدم ، وانه يشترك خاصة في دراسة النواحي الاجتماعية للألم بغية الخروج بنتائج تفيد الانسانية في سيرها الى الامام ، وسمع منه آراء في الديمقراطية الفردية وفي بناء متكامل حر يجمع البشر جميعاً . وطالت اقامة كاستورب وأصبح يعامل في المصحة معاملة المرضى تماماً لا يفرق بينه وبينهم في شيء . أما علاقته بالروسية الحسناء فقد تطورت الى حب لم يجد بداً من الاعتراف لها به ذات يوم . وتركت الروسية المصحة وسافرت ، وترك الأديب ستيمبريني المصحة هو كذلك ، وانتقل الى القرية . وهناك ذهب اليه كاستورب وتسيمسن ، والتقىا بليو نافتا الذي كان شديد النقد لآراء ستيمبريني المتفائلة ، وكان على العكس منه يعتقد ان العصر يندفع اندفاعاً خطيراً رهيباً الى العنف وتتطور الأحداث فاذا بيواخيم تسيمسن يترك المصحة ويدعي انه قد شفي حتى يتخذ مكاناً في المهنة التي اختارها لنفسه . ولكنه لا يلبث أن يعود وقد اشتد به المرض ، وما تمر الا فترة وجيزة حتى يموت . أما هانس كاستورب فقلب بقي ، وهو السليم ، في المصحة ، يتحدث الى النزلاء ، ويخرج الى الطبيعة يريد أن يجد فيها شفاء لما ملك عليه فكره من امور الحياة المضطربة التي لا يستقيم فيها شيء . وتعود الحسناء الروسية كلاوديا مرة اخرى الى المصحة ، فيرتاح هانس كاستورب لعودتها راحة كبيرة . ولكن هذه الراحة لا تدوم

طويلاً فسرعان ما تفادر كلاوديا المصححة وتتركها وقد اشتد بين أهلها الاضطراب . أما هانس كاستورب فقد واجه أزمة لم يسهل عليه التغلب عليها . وأما ستيمبريني وناثا فقد دخل الصراع بينهما مرحلة خطيرة ، فهما يتبارزان ، وان لم يقتل ستيمبريني غريمه ، فقد تركه في حالة لم يستطع معها احتمال الحياة فقتل نفسه . ومضت على هانس كاستورب سبع سنوات في هذا المجتمع المريض الذي يبدو فوق الجبل وكأنه غير المجتمع في المنخفض وما هو في الحقيقة الا صورة رمزية له انشقت عنه وابتعدت عن أحداثه الجديدة . وفقد كاستورب الصلة بما كان يجري بعيداً عن المصححة ، حتى جاءت الأخبار باندلاع الحرب العالمية الاولى .

وعكف **توماس مَن** بعد ذلك على رواية «يوسف وأخوته» (١٩٣٣ - ١٩٤٣) فأنتمها في أربعة مجلدات ، وأخرج في عام ١٩٣٩ رواية «لوتة في فايمار» التي يتخيل فيها شارلوتة بوف التي أحبها جوتة في صباه وقد ذهبت بعد أن تقدم بها العمر الى فايمار والتقت بجوتة . وتدهش شارلوتة للقاء الفاتر الذي لم تكن تتوقعه من انسان كان قلبه يتأجج حباً . ولا يجد **توماس مَن** وسيلة يوفق بها بين الاثنين الا نزعة بالعربة في عالم الخيال يتحدثان فيها عن ذكريات مضت . - ولم يكن **توماس مَن** يرجو من لقاء لوتة وجوتة أكثر من اطار يحيط به احاديث وتأملات كثيرة عن الثقافة وعن حياة الناس في عصور مختلفة . - ثم اتم **توماس مَن** رواية «دكتور فاوستوس» في عام ١٩٤٧ وهو تدور حول الفن المريض والفنان العبقري الذي لا يجد له سبيلاً الى الربانية فيسلك سبيل الشيطانية ليخلق العمل الذي يرتاح اليه ، ولكنه لا يكاد يتم عمله حتى تكتنفه الظلمات ويخيم عليه الجنون . وقد أحدث **توماس مَن** في هذا تداخلاً بين خطين من الأحداث ، خط الموسيقى أدريان وهو ينمو من مرحلة الطفولة الى مرحلة النضج الفني الى مرحلة التأليف العبقري الى مرحلة الجنون ، وخط المفكر فاوست الذي دخل تاريخ الادب في أعمال أدبيه متعددة أبرزها مسرحية جوتة حيث اكتمل نموذجاً للانسان الظامسي الى المعرفة ، المندفع الى ظلمات الشيطانية ، لا ينقذه منها الا تقدير رباني رحيم . و**توماس مَن** يفصل مرحلة الخلاص ويقف في مرحلة الشكوى الفاوستية ويكمل منها نقطة الالتقاء مع حياة شخصية الفنان التي ابتكرها لتجسم مفهومه عن الفن المريض والثقافة المتدهورة . وليس هناك شك في أن أحداث الحرب العالمية جاءت مؤكدة للتوقعات التشاؤمية التي كان **توماس مَن** يبثها .

وتتم أعمال **توماس مَن** الروائية بروايتين هما «المختار» التي نشرها عام ١٩٥١ وتناول فيها قصة الانسان الذي ينوء تحت وطأة ذنب كبير ثم يدخله الله في رحمته ويفدق عليه من منته ويختاره لرتبة لا تعلوها رتبة اخرى - واعتمد **توماس مَن** في قصته على القصة الشعرية القديمة التي أنشأها في القرن الثالث عشر هرتمن فون أو ي «جريجوريوس» - والرواية الثانية هي «اعترافات النصاب فيلكس كرول» التي نشرها **توماس مَن** في عام ١٩٥٤ وهي رواية مقامرات مرحلة تحكي قصة الدنيا التي يخدعها النصاب في البداية وينتصر عليها في النهاية . . فهو ينتقل من بلد الى بلد ومن بيئة الى بيئة ويجد في خبثه من ناحية وفي أحوال الدنيا من ناحية ثانية ، مايساعده على الحياة الناعمة التي يظهر فيها بمظهر الفارس العظيم وما هو من الفارس العظيم في شيء .

★ ★ ★

ونحن اذا استعرضنا الأعمال الروائية ل**توماس مَن** ، ونبشنا فيها عن العناصر المختلفة ووقفنا مثلاً عند نقد الحياة الاجتماعية التي اتصلت في الطبقات البورجوازية خاصة ، ثم

عندنا فوقنا عند نقد الثقافة التي تنبته العقول في أوروبا الى سبيل التدهور الذي تندفع فيه ، ثم تأملنا الحياة التي عاشها رجل لا هو بالمرضى ولا هو بالسليم في مصحة عالية فوق الجبل بعيداً عن المنخفض الذي يعيش فيه الناس .. وجدنا أنفسنا أمام تيارات أساسية تمثل الأدب الألماني في القرن العشرين ، ووجدنا أنفسنا أمام أسماء مجموعة من الأدباء الروائيين البارزين مثل هاينريش من والفريد دوبلين وفرائنسي كافكا وهرمن هيسه .. يمثلون هذه التيارات الأساسية .

هاينريش من هو أخو توماس من الأكبر ، ولد في عام ١٨٧١ ، وحقق شهرة كبيرة في عالم الأدب الملتزم اجتماعياً وسياسياً ، وكان حتى بداية عصر النازية رئيساً للأكاديمية الأدبية البروسية ، ثم هاجر الى تشيكوسلوفاكيا وفرنسا وأمريكا وظل هناك حتى مات في عام ١٩٥٠ . ويقلب على أسلوب هاينريش الواقعية التي قد يصفها بشيء من ألوان الطبيعية أو الرومانتيكية .. وهو أسلوب مليء بالحياة على كل حال مليء بالطرافة التي كثيراً ما تحول الى نقد لاذع . انه يقدم الى القارئ صورة حقيقية من المجتمع تنطق بما يمكن فيه من عيوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانوية . وهو يحرص على الا يثقل على القارئ بتأملات فلسفية ، وان لم يكن يخفي آراءه التي جعل أدبه الروائي منبراً لها : الدعوة الى الحرية للفرد والحرية للمجتمع ، الدعوة الى العدالة الاجتماعية ، الدعوة الى تأصيل القيم الأخلاقية الانسانية . في إحدى رواياته يصور رجل المال والأعمال الجشع الذي يضارب في البورصة ويكسب الملايين بوسائل ملتوية يحطم بها الفقراء والمساكين وأصحاب الامكانيات المحدودة . وفي رواية ثانية يصور شخصية المدرس الطاغية الذي يستبد بالتلاميذ فيفسد عليهم حياتهم ، ثم ما يلبث ان يفسد حياته هو الآخر ، ويحاول في موجة من الحقد الأعمى أن ينتقم من الجميع فيتزوج امرأة مشبوهة ويقيم في داره ملهى للقمار يمتص فيه من الناس أموالهم ويزج بهم الى المحن والكوارث ، ولكنه سرعان ما يتورط في الجريمة ويقف أمام القضاء بتهمة السرقة والشروع في القتل .

وفي عام ١٩١٤ أخرج هاينريش من رواية «التابع» التي رسم فيها صورة باقية للبورجوازية في برلين في مطلع القرن العشرين . تدور أحداث الرواية حول ديدريش هيسلنج الذي يعيش في القصر ويعشق السلطة والتسلط . ويتبع هاينريش من هذه الشخصية الرئيسية في الرواية في مجالات وأوقات وظروف متعددة ، فنلتقي به طالباً يتردد على بيت جوبل ، وهو رجل أعمال من أصدقاء والده ، ويتعرف على ابنته أنجنس ويفكر في الارتباط بها . ونلتقي به وهو ينضم الى جماعة سياسية لا تتفق مع احساساته البورجوازية ، ولكنه في الحقيقة لا يأخذ من هذه الجماعة ومن نشاطه فيها الا قشرة خارجية يكسو نفسه بها متوهماً انه بذلك يأخذ من التقدمية بطرف . ونلتقي به وهو يتهرب من الخدمة العسكرية متعللاً بأن قدمه تؤلمه ، ثم نلتقي به وهو يتولى مصنع أبيه بعد أن حصل على درجة الدكتوراه . ونراه في المصنع يحيط نفسه بهالة من القوة والطموح ، انه يريد لكل شيء أن يتسع ويرداد ، يريد ذلك خاصة لارباحه وممتلكاته ، ولا يريد لشيئين أن يظهر في المصنع بين العمال والموظفين : الديموقراطية والاشتراكية . وتتتابع المناظر معبرة عن حياة رجل الأعمال الجشع الوصولي الذي لا يعقد الصداقات الا من أجل صالح العمل ، ولا يربط نفسه بامرأة الا اذا كان يرجو من ورائها نفعاً ، ولا يشترك في عمل سياسي الا ليناهاض الديموقراطية والحرية والاشتراكية ، وهو في هذا وذلك يعرف الوسائل الملتوية والحيل الخبيثة التي تصل به الى أهدافه . انه يشتري للمصنع آلة كبيرة ويعجز عن دفع ثمنها ، فيدعي انها معيبة حتى تضطر الشركة الى سحبها

دون أن تطالبه بشيء ، وما تنعقد أواصر الصداقة بين اخته وبين وكيل الشركة صانعة الآلة حتى تسير الأمور كلها على ما يرام . وهو يقرر أن يتزوج جوسنه دايمشن الوريثة الفنية ، ويدبر مؤامرة يحل بها الخطبة التي انعقدت بينها وبين المحامي فولفجنج بوك ، فهو يبت في كل مكان أن بين الخطيبين قرابة تحول دون زواجهما ، وتنجح المؤامرة ويتزوج هو جوسنه دايمشن . ويتقدم ديدريش هيسلنج في طريقة بخطى أكيدة ، وها هو ذا يبيع قطعة الأرض التي يقوم عليها المصنع ليقام عليها نصب عظيم للقيصر فيلهلم ، فيضرب عصفورين بحجر واحد . أنه يظهر بعمل يرفع من قدره عند أصحاب السلطان ، وأنه يوسع نشاطه التجاري ، فيصبح مديراً عاماً لمصنعين بدلاً من مصنع واحد . ويتم النصب المنيف وينال ديدريش هيسلنج شرف القاء خطبة افتتاحه ، ولكن الاحتفال يخيم عليه شيء غير قليل من سوء الحظ ، فقد هبت عاصفة هوجاء وأمطرت السماء سيولاً .

يصف هاينريش من يوم رأى ديدريش هيسلنج القيصر ينزل بنفسه ممطياً صهوة جواده ليعيد النظام الى برلين وقد اجتاحتها مظاهرات العاطلين :

« وصاح ديدريش : « يعيش ! يعيش ! » لأن الجميع صاحوا مرددين هذه العبارة . وسار وسط حشد هائل صائح من الناس حتى وصل الى بوابة براندنبورج ، وإذا الامبراطور يمر من خلالها على ظهر جواده لا يفصله عنه الا مقدار خطوتين . واستطاع ديدريش أن ينظر الى وجهه ، الى الجد الصلد ، والى البريق الشعشاع ، ولكن عينيه لم تكونا تحسنان الابصار لفرط صياحه . ورفعته نشوة ، أقوى وأعظم من النشوة التي تحدثها البيرة في شاربها ، فوقف على أطراف أصابعه في الهواء . واخذ يلوح بالقبعة عالياً فوق رؤوس الجميع ، في افق من الجنون المتحمس وسماء تدور فيها أكثر احساسات الانسان تطرفاً . كانت السلطة تتهدى فوق الحصان تحت بوابة الموكب المظفرة ، بقسمات فولاذية براقية . . السلطة التي تعلو علينا والتي تقبل حوافرها . . السلطة التي تعلو على الجوع والعناد والسخرية . . السلطة التي لا نستطيع حيالها شيئاً ، لأننا جميعاً نجها . . السلطة التي في دمننا ، لأن فيه الخضوع . . ونحن ذرة من السلطة ، نحن جزء ضئيل من شيء لفظته . وكل واحد منا لا شيء . . فنحن انما ندرج في تجمعات . . فنكون موظفين أو كنيسة أو تنظيمًا اقتصادياً أو اتحاداً . . وهكذا نصعد الى اعلى على هيئة مخروط ، حتى القمة تتربع فوقها السلطة نفسها صلدة وبراقية . اننا نحيا فيها . ونشارك فيها ، ونحن لا نتهاون فيمن يبعدون عنها ، ونحن المنتصرون حتى اذا فتتتنا ، لأنها بهذا تبرر حبنا لها » .

وتبين الخطبة التي ألهاها ديدريش هيسلنج عندما تولى مصنع الورق بعد وفاة أبيه ، أبعاد الالتزام السياسي والاجتماعي في أدب هاينريش من :

« أيها الناس . لما كنتم تحت امرتي فاني أريد أن أقول لكم ان العمل سيسير هنا في المستقبل سيراً صارماً . انني مصمم على أن أجعل النشاط يدب في أرجاء المصنع . وربما فكر بعضكم في الفترة الأخيرة ، عندما غاب السيد ، أنه يستطيع أن يتكاسل . من فعل هذا فقد ارتكب خطأ هائلاً . وأنا اوجه هذا الكلام خاصة الى المسنين الذين يعملون هنا منذ أيام المرحوم والدي » .

ورفع صوته ، وزاد في حدته ، وفي تقطيع العبارات ، واردف وهو ينظر الى زوتبير المتقدم في السن :

« لقد أمسكت بعجلة القيادة في يدي . وسياستي هي السياسة الصائبة ، وأنا أسوقكم الى ايام رائعة . وارحب بأولئك الذين يريدون منكم معاونتي ، أما أولئك الذين يريدون الوقوف في سبيلي في هذا العمل ، فسأفتهم » .

وحاول أن يجعل عينيه تبرقان ، وانتفض شاربه الى أعلى أكثر من ذي قبل :

« هنا سيد واحد : أنا . وأنا لست مسؤولاً الا أمام الرب والضمير . ولسوف ابدى لكم على الدوام طيبة ابوية . أما رغبات الانقلاب فستتحطم على صخرة ارادتي الصلدة . وإذا حدث أن اكتشفت علاقة أى واحد منكم ...

وحدق في المعلم الميكانيكي ذي اللحية السوداء الذي كان يصطنع سحنة تثير الشك ، واردف :

... بالدوائر الديمقراطية الاشتراكية ، فأنني سأقطع ما بيني وبينه من صلة . ذلك انني اعتبر كل ديموقراطي اشتراكي عدواً للصنعي ، عدواً للوطن ... هه .. والآن عودوا الى عملكم وتدبروا ما قلته لكم » .

وأدار لهم ظهره بقلطة ، وانصرف وهو يتنفس بصوت عال . ولم يستطع لشدة الدوار الذي اثارته فيه كلماته القوية أن يعرف وجهاً من الوجوه التي التقى بها . وتبعته جماعته في ذهول واحترام بينما كان العمال ينظرون بعضهم الى البعض الآخر صامتين قبل أن يمدوا أيديهم الى زجاجات البيرة التي كانت قد صفت هناك احتفاءً بهذا اليوم .

وفي عام ١٩١٧ أخرج هاينريش من رواية « الفقراء » التي تعتبر تكملة لرواية « التاسع » تسلط فيها الأضواء على الفقراء الضائعين أمام البورجوازيين الذين لا يرضون الا على من كان تابعاً خاضعاً خائفاً مساعداً لهم على تحقيق مآربهم في الشراء والنفوذ . تبدأ رواية « الفقراء » في جاوزنفلد حيث وصلت مصانع هيسلنج الى درجة كبيرة من الضخامة وزاد عدد العمال زيادة عظيمة وأصبحوا يسكنون في مجمعات سكنية رديئة تنطق بما يقاسونه من بؤس . أما هيسلنج فقد ارتفع في سلم المناصب الرفيعة بقدر ارتفاعه في سلم الثراء ، فأصبح كثير المال عظيم النفوذ . . وأصبح يقيم في قصر منيف « قصر الرفعة » مع اخته ايماء وزوجها فولفجنج بوك . ومن بين العمال نرى كارل بالريش وهو شاب في العشرين من عمره يسكن مع اخت متزوجة واخت لم تتزوج بعد هي لبيئي تلفت الانظار بجمالها البارع . وللبالريش خال هو المعلم جيلبرت تقدمت به السن وساءت حاله وهو الذي اقترض هيسلنج الكبير المال الذي أنشأ به مصنعه على أن يكون له من الربح نصيب . وهو ان لم يكن يحتفظ بالوثيقة الأصلية الدالة على هذا القرض ، فهو يحتفظ بصورة منها ، ويعرف أن الأصل موجود عند المحامي بوك . وهذا هو المعلم جيلبرت يطالب بحقوقه . فهو يطالب المحامي بالوثيقة ، فيضطر هذا الى تسليمها اليه وهو يحذر من معاداة هيسلنج ومما يمكن أن تسفر عنه مثل هذه المعاداة . ولكن المعلم جيلبرت لا يتراجع بل يأخذ نفسه بالصبر . وينضم اليه بالريش فيساعده وبصمم على أن يتعلم في المدرسة ثم الجامعة حتى يصبح قادراً على الحصول على

حقه وحق خاله . ويجد السيد بولك في سعي بالريش الى التعليم ما يستحق التشجيع فيدعوه الى مشاركة ابنه في الدروس الخاصة التي يأتي من أجلها معلم الى البيت . وتؤدي هذه المشاركة الى تقارب شديد بين بولك الصغير وبين بالريش واخته ليني . وتتضح مطالب بالريش وتتضح ، فهو لا يطالب بالمصنع من أجل خاله ، بل يطالب به للعمال باسم الاشتراكية . وينتهز بالريش أول فرصة مناسبة للمناداة بمطالبه . فقد تقرب هورست هيسلنج ابن ديدريش هيسلنج من الحسناء ليني أثناء حفلة راقصة وأراد أن يصطحبها الى القصر فأصر أخوها على الذهاب معها ، فلم يجد هورست هيسلنج بداً من الرضوخ . وفي القصر أخرج بالريش الوثيقة العجيبة وأفصح عن مطالبه . وحدث هرج ومرج ، وادعى هيسلنج ان الوثيقة مزورة ، وان الأمر كله لا أصل له ، وعرض على بالريش مبلغاً كبيراً من المال اذا ما هو سكت وانصرف عما عقد عليه العزم . ولكن بالريش لم يتراجع وأصر على مطالبه المشروعة . وكانت النتيجة اليمية . فقد طرده هيسلنج من المصنع ، وحرمت الاسرة ما كانت تحصل عليه من دخل ، واضطرت ليني الى سلوك طريق الرذيلة . وحاول بالريش أن يفعل من أجلها شيئاً ، فحث هورست هيسلنج ذا النوايا الطيبة على أن يتزوجها . ولكن هورست لم يستطع أن يدبر المال اللازم للزواج ، وفشلت محاولة قام بها لسرقة خزانة المصنع . وتضطرب الاحوال في المصنع على الرغم من محاولة هيسلنج استمالة العمال باسراهم في الأرباح ، ويلجأ العمال الى الاضراب ، والى اعمال العنف ، ويحترق في هذه الاثناء القصر وتلتهم النيران الوثيقة الاصلية التي يبني بالريش عليها مطالبه . - وتنتهي الرواية نهاية حزينة ، فهذا هو بالريش يعدل عن اغتيال غريمه هيسلنج ويعود للعمل عاملاً بسيطاً بعد ان فشلت كل مخططاته ، وهذه هي اخته ليني تحترف الدعارة في العاصمة . ولكن هذا الانكسار الذي أحاق بجماعة الفقراء المطالبين بحق مشروع لا يدخل في ذمة التاريخ بل يؤذن بتطورات أشد خطراً .

واذا كان هاينريش من قد اضطرت الى مغادرة ألمانيا بعد أن استولت النازية على الحكم فقد استمر في الكتابة ، ولكنه ترك الحاضر ومشكلاته ، وهرب الى زمان غير الزمان ومكان غير المكان ، فاختار لروايته « هاينريش الرابع ملك فرنسا » موضوعاً من تاريخ فرنسا في القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر . أخرج هاينريش من المجلد الأول من الرواية في عام ١٩٣٥ وأخرج المجلد الثاني في عام ١٩٣٨ . واعتمد هاينريش من على عدد من المصادر التاريخية ، كما اعتمد على سيرة هنري الرابع التي ألفها قولتير ، وصور بأسلوب قوى عالماً كاملاً مليئاً بالأحداث الخطيرة ، يبرز من خلاله الملك الشعبي الذي تقوم عظمته على فهمه لما في نفسه ولما في الناس من ضعف لا مفر من الاعتراف به ، والذي حاول جاهداً أن يجعل للعقل الكلمة العليا وأن يقطع لسان التعصب الديني .

على ان انصرف هاينريش من عن الواقع الحاضر الى التاريخ لم يمنعه من العودة الى الحاضر أو ما يمكن أن نقول عنه انه الحاضر بعد ذلك في روايته الأخيرة التي ظهرت مطبوعة بعد وفاته « استقبال في الدنيا » - وهي رواية تتحرك الشخصيات وتدور الأحداث فيها في اطار سريالي ، واذا كنا نجد صعوبة في تحديد المكان الذي تجري فيه الوقائع ، فاننا لا نجد صعوبة في فهم النقد الاجتماعي الذي يعود اليه المؤلف .



والنقد الاجتماعي هو أيضاً أول ما يلفت نظرنا في أعمال ألفريد دوبلين الروائية ، وان كان يتخذ شكلاً آخر غير عرفناه في انتاج توماس من . ألفريد دوبلين حريص على كشف الترف

الذي ينسدر وراءه مجتمع ينخر التدهور في عظامه ، حريص على دراسة الإنسان الذي تتسلط عليه قوى هذا المجتمع الرهيب ، حريص على الكشف عن امكانيات جديدة لإنسان جديد في مجتمع جديد . ولد ألفريد دوبلين في تشيتين في عام ١٨٧٨ لأسرة تعمل بالتجارة ودرس الطب وعمل بالفعل طبيباً للأعصاب حتى عام ١٩٣٣ ، ولكنه كان كثير النشاط في ميدان الأدب كذلك فقد شارك في انشاء مجلة « العاصفة » الناطقة باسم المدرسة التعبيرية وأخرج عدداً من الروايات منها رواية « ميدان الكسندر في برلين » التي تعبر فتحة جديدة في عالم الأدب . وليس هناك شك في أن دراسته للطب وممارسته لعلاج الامراض العصبية ثم دراسته للتحليل النفسي وكثير مما يتصل بالكوين النفسي والاجتماعي والجسماني للإنسان كان لها أثرها في أعماله كاديب . ولا تقل أهمية هذه الناحية من نشاطه عن أهمية نشاطه السياسي ، فقد شارك في الحزب الديمقراطي الاشتراكي، وعرف ما تسعى اليه الأحزاب في كثير من بلاد الدنيا فكفر بها وعلم أن ادعاء التقدمية والحرية والديموقراطية والاشتراكية أهدافاً لحزب شيء والاخلاص في السعي لتحقيقها شيء آخر . وقد دخلت خبرته بالحياة السياسية في أعماله الروائية . وكانت حياة الفريد دوبلين أثناء الحكم النازي مقسمة بين سويسرا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية . فلما انتهى الحكم النازي عاد الى ألمانيا واستأنف نشاطه في الحياة الأدبية حتى توفي في ايمندنجن بألمانيا في يونيو عام ١٩٥٧ .

واذا كنا نريد الاقتصار على عرض رواية « ميدان الكسندر في برلين » بشيء من التوسع فلأبأس بأن نذكر الروايات الاخرى أو بعضاً منها. بدأ الفريد دوبلين معالجه الفن الروائي برواية « قفزات فانجلون الثلاث » التي ظهرت في صيفتها النهائية عام ١٩١٥ وتدور أحداثها في الصين في القرن الثامن عشر حول طائفة تؤمن بإمكانية اصلاح الأحوال عن طريق نبذ القوة والانصراف عن المقاومة ، وهي تسمى نفسها طائفة « الضعاف » ، ولا تتراجع عن متابعة أهدافها على الرغم من أساليب القمع التي تستعملها قوات القيصر ضدها، وعلى الرغم من المصاعب الداخلية التي تهدد كيانه . وتتمكن الطائفة من تأسيس مملكة على رأسها الكاهن الملك مانوح ، ولكن هذه المملكة لا تدوم طويلاً ، لأن قوات القيصر تأتي عليها وتقتل مانوح . وتغير الطائفة منهجها وتتخذ فانجلون رئيساً لها ، وتتحول الى جماعة عسكرية تسير الى بكين محاولة اسقاط القيصر بالعنف . ولكن المحاولة تفشل . وهكذا أصبح وجود الطائفة ضرباً من المحال، فلا منهج الضعف أبقاها ولا منهج القوة ضمن لها النصر . وهذا هو القيصر يفتك بأفرادها ويحرق فانجلون بعد أن يقفز قفزات ثلاثاً طبقاً للقوانين القائمة . - وفي عام ١٩١٨ أخرج الفريد دوبلين رواية اخرى نبه فيها الى التأثير الخطير الذي ينتاب الشخصية الانسانية في مجتمع تسيطر عليه الآلة : « قادتسيك يكافح الآلة البخارية » وفي عام ١٩٢٤ جاءت رواية « جبال وبحور وعمالقة » التي يصور فيها المحنة التي تتردى اليها البشرية عندما تطور القوة التكنولوجية فتصل بها الى درجة لا تستطيع عندها أن تنجو بنفسها من خطرهما . ومن الموضوعات التي اهتم بها دوبلين اهتماماً كبيراً موضوع غزو أمريكا الجنوبية وتحويل الهنود الحمر الى المسيحية ، وتناول دوبلين هذا الموضوع في ثلاث روايات : « بلد بلا موت » ١٩٣٦ و « النمر الأزرق » (١٩٤٧) و « الأدغال الجديدة » (١٩٤٨) . - وتقابل هذه الثلاثية الأمريكية رباعية تناول فيها أحداث ما بعد الحرب العالمية الاولى وبخاصة حركة التمرد التي قادها كارل ليبكنشت مع روزا لوكسمبورج - وخرجت

المجلدات الأربعة بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٥٠ تحت عنوان رئيسي هو « نوفمبر ١٩١٨ » تم عناوين متفرقة هي : « مواطنون وجنود » (فيما بعد : الهزيمة) - « شعب تعرض للخيانة » - « عودة قوات الجبهة » - و « كارل وروزا » . وفي عام ١٩٤٧ نشر ألفريد دوبلين سيرته الذاتية بعنوان « رحلة القدر » وآخر رواياته « هاملت أو الليلة الطويلة تنتهي » (١٩٥٦) . . . ويبدو أن ألفريد دوبلين تحول بمضى الزمن الى الايمان بمزيد من الصوفية والايمان بمفاهيم المسيحية الحقة وأنه ربط هذا الايمان الجديد بوشائج من الثقافة الانسانية العامة ومن معرفة أوفر بالانسان ترتفع عن المعرفة العضوية والنفسية الى آفاق مثالية .

تدور أحداث رواية « ميدان الكسندر في برلين » (١٩٢٩) أو اذا شئنا ترجمة أقرب الى الأصل الألماني : « برلين . . ميدان الكسندر » حول فرانتس بيبركوبف الذي كان يعمل في مصنع للاسمنت ثم في النقل ثم تشاجر مع خطيبته (ايدا) وضربها فحطم ضلوعها فحكمت عليه المحكمة بالسجن أربع سنوات . فلما أمضى مدة العقوبة قرر ان يعتمد عن موطن الزلل وأن يعيش حياة شريفة . ولكن حياة المذنب والسجين ظلت لاصقة به لا تفارقه ولا تمكنه من الاختيار لنفسه . وكان أول شيء خطر بباله هو الذهاب الى بيت (ايدا) التي كانت خطيبته ، وهو ان لم يجدها هناك فقد وجد اختها المتزوجة (مينتا) ، وحدث المحذور واعتدى عليها . وأصبح يخشى عقوبة جديدة ، ويخشى ان ينفى من برلين ، ولكن ادارة رعاية المساجين اتاحت له فرصة اخرى ليعود الى الحياة الشريفة . فعمل بائعاً جائلاً يبيع الاقمشة ليكسب قوته ، وحرص في كل مساء على ارتياد الحانات في ميدان الكسندر عله ان يجديما يقدم فيها من مشروبات وما يدور فيها من صخب شيئاً من الراحة أو الاطمئنان . وسرعان ما عرف فرانتس بنتاً بولونية وعرف بعد ذلك عمها الذي كان يبيع أربطة الأحذية . وسأقت المقادير فرانتس الى ارملة طيبة باعها شيئاً من الاقمشة ووجد فيها رقة ورحمة . وما تحدث عنها أمام عم صديقه البولونية حتى طلب هذا الرجل اليه أن يقدمه اليها ، فلم يتأخر فرانتس ، وكانت النتيجة ان سرق الرجل نقود الأرملة الطيبة . وحزن فرانتس لهذه الحادثة حزناً شديداً وتألم من نذالة الرجل وما سمح به لنفسه من شر . وكان فرانتس مصمماً على السير في طريق الشرف . مصمماً على الابتعاد عن الاجرام والمجرمين . ولكنه عاد فوقع في براثن مجرم خطير هو راينهولد ، وظل هذا المجرم يتلمس الوسائل حتى تمكن من اكراه فرانتس على الاشتراك معه في تجارة الرقيق الأبيض . ثم ادعى راينهولد أنه يريد من فرانتس أن يشترك معه في الاتجار بالخضروات ، وتبين فرانتس أن المطلوب منه في الحقيقة هو المساعدة في عملية سطو فرفض وأصر على انه يريد أن يعيش شريفاً . فما كان من راينهولد الا أن قذف به أمام عربة صدمته صدمة عنيفة . ونقل المصاب الى المستشفى وخرج منه بعد أن بترت إحدى ذراعيه . وبدأ حياة جديدة من نوع آخر . فقد اشترى صليباً من الصلب وضعه على ثيابه ليوهم الناس أنه من مشوهي الحرب فينال عطفهم ويثير الشفقة في نفوسهم فيعطف عليه منهم القادرون . وسارت احواله على ما يرام . وعرف فتاة ابنة محصل في الترام ، هي (ميتسه) نبذتها اسرتها لسوء سلوكها فاحترفت الدعارة . وتحولت صداقته لميتسه الى عمل معها ، فأصبح قواداً تعوله فاجرة . وما آلت حاله الى هذه الضعة حتى ارتدى على ما لم يكن يرتدي عليه من سرقة واحتيال . وتذكر راينهولد . والغريب انه لم يكن يكرهه بل كان يعجب بقدراته الاجرامية الخطيرة . ولهذا ذهب اليه واخذ يتحدث اليه ويتفاخر أمامه بأنه يعرف امرأة لها

كذا وكذا من الصفات . فقرر راينهولد أن يجرد فرانتس من هذه المرأة التي يكابر بها . وتمكن بالفعل من استدراجها الى غابة والاعتداء عليها وقتلها . وظل فرانتس ينتظر عودة صديقه دون جدوى ، واضطر الى البحث عن عمل يكسب منه قوت يومه الى أن تعود الفأبنة فلم يكن يظن أن شيئاً حدث لها . ولكنه ما ان رأى الشرطة تحوم حول المكان حتى توجس خيفة ، وآثر الاختفاء . واذا بالاعلانات تملأ الجدران مطالبة الجمهور بمساعدة السلطات في القبض على فرانتس وراينهولد . ولم يكن فرانتس في الحقيقة يخفي عن الأعين اختفاء كاملاً ، بل كان يأخذ نفسه بمزيد من الحرص فحسب ، فما كان يعرف له ذنباً . كان فرانتس مثلاً يرتاد الحانات في ميدان الكسندر ويمضي فيها ليلاليه ويمتع نفسه بشيء أو أشياء مما يتصل فيها من حياة المنكر . وذات يوم هجمت الشرطة على الحانة وقبضت عليه وأودعته الحبس ، فاستبد به الفيظ واليأس معاً ، وقرر أن يمتنع عن الطعام كلية ، فنقلته الشرطة الى مستشفى المجانين ، ومن هناك خرج الى برلين مرة أخرى . هنالك علم بمصير ميتسه وتوجه الى السلطات وأدلى بما لديه من معلومات ، فقبضت الشرطة على راينهولد الذي حوكم وادخل السجن لثبوت التهمة عليه . وعاد فرانتس يحاول الحياة من جديد وقد ثقلت نفسه بحزن جديد على صديقه التي ضاعت ولم يبق منها الا قبر من الحجر يضع عليه بعض الزهور وصليب من الخشب يسمح عليه بيده . . ووجد في النهاية مصنعاً عمل بواباً به .

وطريقة الفريد دوبلين في معالجة الرواية فريدة لقت نظر النقاد والادباء في عصرها -

- ظهرت عام ١٩٢٩ - وما زالت تعتبر نمطاً من الأنماط المحببة الى نفوس المجددين . فهي اولاً طريقة غير تقليدية في السرد والتصوير وهي ثانية مجموعة مختلطة من المعلومات الملتقطة من مصادرها ومن المقطعات المقتصة من الجرائد والمجلات . وهي مختلطة الى أقصى ما يمكن ان نتصوره عندما نسمع هذه الكلمة : احصائيات - تقارير روائية - تقارير طبية - نصوص خطب - اخبار - نصوص التنبؤات الجوية - شعارات وعبارات دعائية . وهي على الرغم من اختلاطها تمثل تتابعاً منطقياً لا شك فيه . والاسلوب ملون ومنوع الى أقصى حد : جملة كاملة . . جملة ناقصة . . جملة مشوهة - كلمات دارجة - كلمات من لفظة اللصوص والجرمين والقوادين والعاهرات ، كلمات محرفة . وتحيط بهذه الوسائل الاسلوبية واللفظية والفنية المتنوعة دائرة واحدة هي مدينة برلين وترتبط الأحداث من أول الرواية الى آخرها حول شخص واحد هو فرانتس بيسركوبف . ويقلب على جو الرواية طابع التشاؤم والسخرية في وقت واحد ولا يمكن أن يبدو هذا غريباً ما دامت الأشخاص في غالبيتها العظمى « تعاني » من شيء - الأشخاص فقراء او مساكين او بؤساء او مغلوبون على أمرهم او منحرفون رغماً عنهم او منحرفون لضعف في ارادتهم وضميرهم . . ولقد كان العصر كله عصراً مضطرباً من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الناس فيه ، وبخاصة ضعاف الحيلة ، في مواقف شديدة الصعوبة .

هذه الرواية المتنوعة تحلق بالقارئ في آفاق مختلفة وتحرك القرائح المبدعة في اتجاهات مختلفة . انها تنتقل بنا من مجال التحليل النفسي الى مجال الدراسة الفسيولوجية الباثولوجية الى مجال الدراسة الاجتماعية الى مجال التصوير الوثائقي لكان بعينه في وقت بعينه . وهي تنتقل بنا من مجال النقد الاجتماعي الى مجال النقد السياسي الى مجال النقد الثقافي . وهي بعد ذلك أو قبل ذلك ان شئنا تفتح سبلاً جديدة في عالم الرواية ، فهي تقوم نموذجاً في حد ذاتها على الرواية التي تضم الكثير من الأساليب التقنية في عمل واحد ، وهي تفتح السبل أمام تطوير الرواية الوثائقية والرواية النفسية والرواية السياسية . وان كانت رواية دوبلين تلتزم إطاراً منطقياً فهي تدفع التفكير الى امكانية خلق رواية تقوم على لصق مقتطفات من جرائد أو كتب بعضها

الى البعض الآخر دون أن يربطها رباط من منطق. والحقيقة ان آثار « ميدان الكسندر في برلين » على الفن الروائي المعاصر في ألمانيا كبيرة جداً .

من بين المشاهد التي يجتازها فرانتس بيركوبف مشهد اجتماع الفوضويين السياسيين الذين كانوا يسعون الى تحطيم الديمقراطية البرلمانية التي كانت قائمة في ألمانيا في عصر الجمهورية القايمازية ، أى في الفترة بين نهاية الحرب العالمية الاولى ، واستيلاء النازية على الحكم . ويبين هذا المشهد ضياع الفرد أمام القوى الكثيرة المتحكمة في المجتمع المعاصر ، سواء منها القوى المنتظمة والقوى الفوضوية ، ويبين المشهد كذلك التدهور التي تتعرض له المفاهيم الفكرية والثقافية الأساسية . نقرأ فيه :

« الرايخ الألماني جمهورية ، ومن لا يؤمن بذلك يأخذ طلقة في رقبته . هناك في شارع كوبرنيك ، عند شارع كنيسة ميشائل اجتماع . القاعة طويلة وضيقة ، عمال وشباب بياقات مفتوحة وآخرون بياقات خضراء يجلسون على صفوف من المقاعد بعضهم خلف البعض ، نساء وفتيات وباعة كتيبات يدورون في المكان . ويقف على المنصة وراء المنضدة بين رجلين آخرين رجل بدين أصلعت رأسه الى نصفها . انه يحترض ويجتذب ويضحك ويغفري .

» ونحن لم نأت أخيراً الى هنا لنجمع . فلنستطيع ذلك ، بل نستطيع ذلك اولئك الذين يجلسون في البرلمان . وهل حدث أن سأل سائل واحداً من رفاقنا هل يريد أن يدخل البرلمان . البرلمان بالقبة الذهبية من فوق ، والكرسي الوثير من الداخل . هل قال له : اتعلم ايها الرفيق ، لو انني فعلت هذا ، وذهبت الى البرلمان لكان معنى هذا ان الصعاليك زادوا واحداً . اننا ليس لدينا وقت للزعيق في المداخل ، واتارة الغبار في كل مكان . ان الشيوعيين الذين ليس لديهم قوائم يقولون : اننا نريد ممارسة سياسته فضح الكامن المكنون . فما هي النتيجة التي انتهت اليها هذه السياسة ؟ لقد فسد الشيوعيون أنفسهم ، ولا حاجة بنا الى الكلام عن سياسة فضح الكامن المكنون . هذا احتيال . فان الكامن المكنون الذي يريدون فضحه ظاهر يراه الأعمى في ألمانيا ، وما يحتاج الانسان الى الدخول في البرلمان لبلوغ هذا الهدف . ومن لا يرى هكذا بمفرده ، فلا سبيل الى مساعدته على الفهم ، لا بالبرلمان ولا بغيره . اما ان هذا البرلمان بؤرة الكلام الفارغ ، واما أنه لا يصلح لشيء الا للاحتيال على الشعب ، فتنبه تعلمه كل الأحزاب ما عدا من يسمون أنفسهم ممثلي الشعب العامل .

واصحابنا الاشتراكيون الطيبون ! نعم . ان من بينهم اشتراكيين دينيين ، ولنضع النقط على الحروف : انه يتحتم عليهم أن يكونوا دينيين ، أن يهرعوا جميعهم الى القسيس . اما ان يكون هذا الرجل الذي يجرون اليه قسيساً مسيحياً أو كاهناً بوذياً ، فأمر لا أهمية له . المهم أن يستمعوا اليه . (صيحة : وأن يصدقوه بطبيعة الحال) . ان الاشتراكيين لا يريدون شيئاً ، ولا يعرفون شيئاً ، ولا يستطيعون شيئاً . وهم ينالون في انتخابات البرلمان أغلبية الأصوات دائماً . ولكنهم لا يعرفون ما ينبغي عليهم أن يصنعوه بهذه الأصوات ، لا بل يعرفون : أن يجلسوا في المقاعد الوثيرة ، ويدخنوا السيجار ، ويصحبوا وزراء . وهذا هو ما أعطى العمال أصواتهم من أجله ، وما أخرجوا القروش من كيس نفودهم لبلوغه : لكي يترهل خمسون أو مائة من الزجال على حساب العمال . ان الاشتراكيين لم يستولوا على السلطة السياسية في الدولة ، ولكن السلطة السياسية في الدولة هي التي استولت على الاشتراكيين . ان الانسان ليتعلم كل يوم شيئاً جديداً ، ولكن ليس هناك

مثيل للبقرة التي هي العامل الألماني . العمال الألمان يتناولون ورقة الانتخاب في أيديهم المرة تلو المرة ، ويذهبون الى اللجنة الانتخابية ويقدمونها ، ويظنون أن كل شيء قد انتهى . انهم يقولون : اننا نريد أن يدوى صوتنا في البرلمان . خير لهم أن ينسئوا جمعية للغناء والانشاد .

رفاقي ! رفيقائي ! اننا لن نأخذ بطاقات انخاب ، ولن ننتخب . لماذا ؟ لأن الناخب يخضع للقانون . والقانون هو السلطة الفاشمة ، هو السلطة المباشرة للحاكمين . ان قساوسة الانتخاب يريدون غوايتنا ، فيظهرون أمامنا بسحنة طيبة ، انهم يريدون التموية ، انهم يريدون أن يحولوا بيننا وبين أن نرى ما هو القانون ، وما هي الدولة ، ونحن لا نستطيع ان ننفذ الى الدولة من خلال ثقب أو ابواب ، الا أن نكون على أكثر تقدير حمير الدولة وحمالي ائفالها . وهذا بالضبط هو ما يسعى اليه قساوسة الانتخاب . انهم يريدون اصطيادنا وتربيتنا على أن نكون حميراً للدولة . . ولقد حققوا هذا الهدف منذ مدة طويلة بالنسبة لغالبية العمال . لقد تربينا في ألمانيا على هدى القانون . ولكن الانسان أيها الرفاق ، لا يستطيع الجمع بين النار والماء ، وهذا شيء ينبغي على العامل أن يعرفه .

البورجوازيون والاشتراكيون والشيوعيون يصيحون معاً في جوقة واحدة ، ويفرحون وهم يرددون : البركة كلها تأتي من أعلى ، من الدولة ، من القانون ، من النظام العالي . وكل شيء على هذا النمط . جميع من يعيشون في الدولة لهم حريات نابتة في الدستور . ثابتة فيه . اما الحرية التي نريدها ، فلا يعطينا ايها احد ، بل علينا نحن أن نأخذها . وهذا الدستور يريد أن يخرج العقلاء من عقولهم ، فماذا تفعلون ، أيها الرفاق ، بالحرريات المكتوبة على الورق ، بالحرريات المكتوبة ؟ انك اذا استعملت مرة حرية من هذه الحريات ، اتى اليك الشرطي ، وضربك على رأسك . فاذ اصحت فيه قائلاً ما هذا ؟ ان الدستور ينص على كذا وكذا ، قال لك : كلام فارغ ، يا أبله . وهو على حق . ان الرجل لا يعرف الدستور ، انه يعرف الأوامر . وفي يده العصا . اما انت فعليك أن تقفل فمك .

وعما قريب لن تكون هناك امكانية اضراب في الصناعات الهامة . لقد اوتيتهم مقصلة اسمها لجان التسوية ، ويمكنكم ان تتحركوا بحرية تحت هذه المقصلة .

رفاقي ! رفيقائي ! الانتخابات تجري وتكرر ، ويقولون لكم : في هذه المرة ستتحسن الأحوال ، انتبهوا معنا ، اجتهدوا ، اعملوا داعية لنا في البيت وفي المصنع ، فما زلنا بحاجة الى خمسة اصوات ، الى عشرة ، انتظروا وسترون . نعم ، يمكنكم أن تروا شيئاً . وما هي في الحقيقة الا دائرة لا تنتهي من العمى ، وكل شيء يظل على حاله . ان النظام البرلماني يطيل أجل بؤس العمال . انهم يتحدثون عن أزمة العدالة ، ويقولون انه ينبغي اصلاح العدالة ، اصلاحها من رأسها وأطرافها ، لا بد من تجديد القضاة ، لا بد من جعل طبقة القضاة طبقة جمهورية ، تحفظ الدولة ، وتقيم العدل . ولسنا نريد قضاة جدد . اننا لا نريد اية عدالة مطلقاً . اننا نسقط اجهزة الدولة بالعمل المباشر . ولدينا الوسائل التي نستخدمها لتحقيق هذا الهدف : امتناع العمال . عندما يمتنع العمال تتوقف العجلات . وليس هذا نشيداً ينشد . اننا ، يا رفاقي ورفيقتي ، لاندعهم يخدعوننا بالحديث عن النظام البرلماني والتأمين والاحتياال السياسي الاشتراكي كله . اننا لا نعرف سوى معاداة الدولة ، وانعدام القانون والاعتماد على قبضاتنا .

ويدور فرانتس في المكان بصحبة فيلي الشاطر ، فيسمع الكلام ، ويشترى كتب يدسها في جيبه. وفرانتس ليس مهتماً بالسياسة، ولكن فيلي يضغط عليه ، فهو يسمع بفضول . . .»

★ ★ ★

كان توماس منْ واخوه هاينريش منْ والفريد دوبلين يحاولون فهم محنة العصور محنة الثقافة ومحنة الفرد ومحنة المجتمع في هذا العصر الحديث الذي بدأ بداية قوية في ظاهرها واهية في داخلها ، وكان لكل منهم منهجه ، وكان كل منهم رائداً اما لنوع أدبي مبتكر أو لوسيلة فنية مستحدثة أو لطريقة مبتدعة من طرق معالجة الكلمة أو الجملة ، وكان لكل منهم من الأفكار أو التأملات الفلسفية ما يقيم عليه أعماله الفنية . واذا كان الفريد دوبلين قد لفت الانظار بالشكل الجديد الذي اتخذته روايته ((ميدان الكسندر في برلين)) ، فقد ملك فرانتس كافكا على الناس لا في ألمانيا وحدها بل في أنحاء كثيرة من العالم عقولهم ووجدانهم بطريقة الفذة في التعبير التي جمع فيها بين الواقع واللاواقع وفوق الواقع في كسل متكامل وجسم بها مواقف الاستحالة التي يتعرض لها الفرد في العصر الحاضر فتتخبط شجاعته وتنهار قوته وتلبس عليه الامور .

ولد فرانتس كافكا في براغ - مواطناً ألمانياً أو على الأحرى نمساوياً - في عام ١٨٨٣ ، ودرس القانون ثم اشتغل في عام ١٩٠٨ في مؤسسة التأمين ظل بها يترقى من وظيفة الى أخرى حتى وفاته في عام ١٩٢٤ . وقد أصيب في وقت مبكر بالسل ولم يجد سبيلاً لعلاجه فظل عليلًا يائساً . كذلك أحاطت به في الاسرة منذ الطفولة ظروف قاسية طبعت شخصيته ، فقد استبد الوالد بالاسرة استبداداً شديداً عانى منه الابن فرانتس خاصة ، لأنه كان مرهف الحس كثير التأمل . كذلك لم تكن علاقاته الاجتماعية موفقة دائماً ، فلم يجد السبيل الى الهدوء في احضان الاسرة ، ولم يجد الرضا الكامل في العمل . وعلى الرغم من هذه المعوقات كلها فقد خلف في الرواية والقصة القصيرة واليوميات والرسائل الخاصة أعمالاً تدخل في عداد الأعمال الأدبية العظمى التي عرفها القرن العشرون . وتكتنف أعمال كافكا الصعوبة التي حيرت وما زالت تحير النقاد والباحثين ، فهي وإن بدت سهلة أو ساذجة ، تحمل في طياتها الكثير من المعاني العميقة . فقد مزج كافكا الضدين معاً . مزج عناصر الكوميديا بعناصر التراجيديا ، مزج المفاهيم الفلسفية بصور من البساطة والساذجة ، وتظاهر بأنه يرسم الواقع فرسم اللاواقع ، وتظاهربأنه يرسم اللاواقع وأخفى في رسمه الواقع وما فوق الواقع . ولكننا نعرف أنه يصور الإنسان في عصرنا وأنه يصوره وقد تعرض للألفاظ الكثيرة وللخوف الذي لا يتبدد وللإس الذي لا يرجى من ورائه نجاح ومشكلات الذنب والضمير والحكم والمعرفة والقوة والنفوذ .

وتتكون الأعمال الروائية لكافكا من مجموعة من القصص القصيرة ومن ثلاث روايات لم يتمكن من وضعها في الصيغة النهائية التي كانت تطوف بخياله ، ولم يتمكن من اكمالها ، ولم يفكر في تنظيم صفحاتها وفصولها ، وتركها عند وفاته وقد أوصى بأن تحرق اعتقاداً منه أن القراء لن يجدوا فيها نفعاً . ومن حسن الحظ أن الوصية لم تنفذ ، وإن الروايات خرجت مطبوعة ، فوجد القراء فيها نفعاً كثيراً وتعلم منها الادباء المعاصرون جميعاً . هذه الروايات هي : القضية (١٩٢٥) - القصر (١٩٢٦) - أمريكا (١٩٢٧) . تدور أحداث رواية القضية حول (يوزف ك) ، شاب في الثلاثين من عمره ، يعيش في مدينة كبيرة في عصرنا الحاضر ، يستيقظ صباح يوم عيد ميلاده فيجد الشرطة تدخل عليه حجراته وتعلنه بأنه مقبوض عليه . ويوزف ك لا يعرف الجريمة

التي ارتكبها ويظن أن شخصاً ما كاد له أو أن الأمر كلها خطأ من أساسه . ويعلم يوزف ك أن القبض عليه لا يعني ايداعه الحبس ، فله أن يذهب الى البنك الذي يعمل وكيلا به ، وأن يمارس أعماله كما اعتاد أن يمارسها ، وأن ينتظر مكالمات تليفونية تخبره بموعد المحاكمة . ويظل يوزف ك في حجرته بالنسيون لم تتغير حياته فيها ، ويستمر في عمله بالبنك . ويتلقى يوزف ك المكالمات الموعودة . وعلى الرغم من أن التكلم لا يذكر له بدقة مكان وموعد المحاكمة إلا أنه يتوجه الى المكان الذي يظن أن المحاكمة ستعقد فيه . وليس هذا المكان سوى مبنى كثير المساكن تضطرب فيه حياة أسر مختلفة . وتدفعه المصادفة العجيبة الى قاعة المحكمة فإذا هي مزدحمة لا يكاد يجد وسط الناس فيها طريقه . ويحاول يوزف ك أن يثبت للمحكمة براءته ولكن كلامه يقابل بالانطباعات المختلفة غاية الاختلاف ، تارة بالصفير وتارة بالتصفيق وتارة بالاستحسان وتارة بالضحك . ويعلم أن القضية مستمرة . وهذه هي القضية تستمر دون أن يتلو عليه أحد صحيفة الاتهام ، ودون أن يطالعه القاضي فيراه رأى العين . ويوزف ك مأخوذ بالمحكمة والقضية لا يستطيع أن يفلت من دائرة السيطرة التي احاطها بها . وها هوذا يجد الصعوبة أشد الصعوبة في تأدية عمله كما ينبغي ، ويضطرب في علاقاته مع الناس . ولهذا يأتي عمه اليه ويحاول مساعدته ، فهو يأخذه الى المحامي (هولد) الذي يعرف من أمور المحكمة ما لا يعرفه غيره ، والذي يدعى أنه يعرف القائمين عليها أوثق المعرفة . ويبدأ الحديث ويبسط المحامي شيئاً من فكره ولكن يوزف ك يسمع على حين فجأة كأن شيئاً يقع خارج الحجرة ، فهو يخرج ويجد الفتاة (لينى) التي تعمل في خدمة المحامي ، فيظل معها ولا يعود الى المحامي بعد ذلك . وتتعدد المشاهد وتنوع ، فما يكاد يوزف ك يسمع بشخص يستطيع مساعدته حتى يذهب اليه ، وما يلتقي بالشخص حتى يحدث شيء يصرفه عن أمره ، فهو أحياناً يتعب وينام ، وأحياناً يصاب بالاغماء أو الدوار وهو على أية حال لا يستطيع أن يجمع شتات نفسه لمجابهة القضية التي فرضت عليه فرضاً والتي لا يعلم من شأنها شيئاً . أنه يسمع عن صلة المصور تيتوريللى بالمحكمة فيذهب اليه ويسمع منه الكثير عن المحكمة والموظفين ، ولكنه لا يجد لديه نفعا . وهذه هي المحكمة تتسع وتتضخم حتى تصبح الدنيا كلها محكمة : محكمة في البيوت وأمام البيوت وفوق أسطح البيوت وفي داخل الحجرات وفي مكاتب البنك وفي مخازن البنك بين اكوام المهملات ، حتى في الكنيسة . يذهب يوزف ك الى الكنيسة ليلتقي بضيف من ايطاليا أتى لبعض الأعمال ، ويدخل الكنيسة عندما يعييه الانتظار ويجد فيها وسط الظلام قسيساً . حتى هذا القسيس من المحكمة . ويتحدث القسيس اليه عن المحكمة ويحكي له امثولة عن القانون الذي يقوم كالمبنى عليه حارس لا يدخل فيه الا من كان له أن يدخل . ولا يفهم يوزف ك الامثولة ولا يصل الى مفزاها . وها هوذا عام ينقضي . والمحكمة التي لم يرها تصدر عليه حكماً بالاعدام . ويأتي اليه في عشية عيد ميلاده الواحد والثلاثين رجلان يقتادانه الى خارج المدينة وهو يرشح لهما تماماً بل ويساعدهما على تأدية مهمتهما . وهما يقتلانه بسكين ، بينما يأتي صوت من مكان مجهول يقول : « كالكلب » .

يصور كافكا البحث عن المحكمة أو لجنة التحقيق على النحو التالي :

« واتجه ك الى السلم ليصل الى حجرة التحقيق ، ثم مالبت أن وقف ساكناً لأنه رأى على هذا السلم مداخل ثلاثة أخرى توصل الى سلالم أخرى ، هذا بالإضافة الى ممر صغير بدا في نهاية الفناء وكأنما كان يوصل الى فناء ثان . واغتاض ك لأنهم لم يبينوا له مكان الحجرة بالضبط . لقد عاملوه باهمال أو استهتار عجيب ، وعقد النية على أن يكرر ذلك في التحقيق بوضوح وبصوت عال . وأخيراً صعد الدرج ، وداعبت فكره ذكرى كلمة

الحارس « فيلليم » اليه : ان الذئب يجتذب المحكمة اجتذابا . . واستنتجك من هذه العبارة ان حجرة التحقيق تقع عند السلم الذي اختاره مصادفة .

ولقد تسبب أثناء صعوده السلم في ازعاج اولاد كثيرين كانوا يلعبون عليه . فلما شق صفهم ومر من بينهم تطلعوا اليه بالشر . وقال في نفسه : « اذا حدث وكان على أن أحضر إلى هذا المكان مرة ثانية ، فلا بد أن أحضر معي اما حطوى لاكسبهم بها أو عصا لأضربهم بها » . واضطر قبل أن يصل الى الدور الأول الى أن يقف هنيهة الى أن تتم كرة من تلك التي كان الأولاد يلعبون بها مشوارها . وكان هناك صبيان صغيران وجهاهما ملتويان كأوجه كبار الأشقياء أمسكا بينظونه في هذه الأثناء . ولو انه دفعهما ليبعدهما عنه لأصابهما بأذى، وكان يخشى صراخهما .

وبدأت عملية البحث الحقيقية في الدور الأول . ولما لم يكن ك يستطيع أن يسأل عن لجنة التحقيق فقد اخترع شخصية نجاراً سماه لانتس - وقد خطر بباله هذا الاسم لأن الضابط ابن أخي السيدة جروباخ كان يسمى بهذا الاسم - وأراد أن يسأل في كل المساكن هل يسكن بها نجار اسمه لانتس ليتيح لنفسه امكانية التطلع الى ما بداخها . وقد تبين بعد ذلك أن التطلع داخل الحجرات أمر ممكن حتى بدون ذلك في أغلب الأحوال ، لأن كل الأبواب تقريباً كانت مفتوحة ، وكان الأولاد يدخلون ويخرجون منها . كانت تلك الحجرات بصفة عامة حجرات صغيرة ، لها شبك واحد ، وكان السكان يطبخون طعامهم فيها أيضاً . ومن النساء من كن يحملن على ذراع طفلاً رضيعاً ، ويعملن بالأخرى في اعداد الطعام . وكانت هناك بنات مراهقات لا يرتدين على ما يبدو سوى مرايل ويجرين هنا وهناك بنشاط ما بعده نشاط . وكانت الحجرات كلها تضم مضاجع ما يزال بها بعض الناس ، كان يرقد بها مرضى أو نيام وربما تمدد بها اناس يرتدون ملابسهم كاملة . وكان ك يقرع أبواب المساكن المغلقة ويسأل عما اذا كان النجار لانتس يسكن فيها . وكثيراً ما كانت امرأة تفتح الباب وتلقى السؤال ثم تلتفت الى داخل الحجرة فينهض أحدهم من السرير لتقول له : « هذا السيد يسأل هل يسكن هنا النجار لانتس ؟ » ويسأل الناهض من السرير : « النجار لانتس ؟ » فيقول : « نعم » رغم انه تبين بدون شك ان لجنة التحقيق ليست هنا ، وأن مهمته هنا قد انتهت . وكان هناك كثيرون يصدقون أن ك مهمته جداً بالعثور على النجار لانتس، وكانوا يطيلون التفكير ، ويذكرون اسم نجار آخر غير لانتس ، أو يذكرون اسماً آخر بينه وبين اسم لانتس شبه بعيد ، أو يسألون عند الجيران أو يرافقون ك الى سكن بعيد يعتقدون أن مثل هذا الرجل ربما يسكن فيه من الباطن أو يرجون أن يجدوا فيه من يستطيع أن يعطي بيانات احسن من تلك التي يعرفونها. وأصبح ك في النهاية لا يسأل بنفسه الا قليلاً ، أصبح يسير وراء مرشديه خلال الأدوار . وندم على خطئه التي لاحت له في أول الامر عملية جداً . ولما بلغ مطلع الدور الخامس قرر أن يقطع البحث واستأذن العامل الشاب اللطيف الذي أراد أن يقوده الى ما بعد ذلك ، ونزل . وما لبث أن تملكه الغضب من أن الجهد الجهد الذي بذله لم ينته به الى نهاية ، وعاد مرة أخرى يقرع أول باب في الدور الخامس . كان أول شيء رآه في الحجرة الصغيرة ساعة حائط كبيرة تشير الى الساعة العاشرة . وسأل : « هل يسكن هنا نجار اسمه لانتس ؟ » وقالت امرأة ذات عينيْن سوداوين لامعتين كانت منهمكة في غسل ملابس طفل في طست غسيل : « هناك اذا سمحت » وأشارت بيدها المبتلة الى باب الحجرة المجاورة وكان مفتوحاً . وظن ك انه يدخل الى اجتماع . كانت هناك أعداد متزاخمة من الناس - لم يحفل أحد منها بالدخل - تملأ حجرة متوسطة السعة لها

نافذتان ، ولها على مقربة من السقف دهليز يحيط بها ، كان هو كذلك يفص بالناس ، وكان من بالدهليز يقفون منحنيين تلتصق رؤوسهم وظهورهم بالسقف وخرج لك لان هواء المكان ثقل عليه ، وقال للمرأة الشابة التي يبدو انها لم تحسن فهم سؤاله : «لقد سألتك عن نجار اسمه لانتس ؟» فقالت : « نعم ، ادخل هنا من فضلك ؟ » ولعله لم يكن ليتبعها لو لم تتجه اليه وتمسك مقبض الباب وتقول : « بعد أن تدخل ساقفل الباب ، فلا ينبغي أن يدخل آخر بعدك » وقال لك : « هذا شيء معقول جداً » . ثم دخل مرة أخرى . .

هذه الصور الكاريكاتورية والعناصر المضحكة المتضاربة التي يجب الانسان ان يتأملها اكثر من مرة ليتبين مغزاها العميق ، تتكرر في روايته الثانية « القصر » . تدور أحداث رواية « القصر » حول شاب اسمه (ك) يصل في وقت متأخر من مساء يوم من أيام الشتاء الى قرية عند أسفل التل الذي ترتفع فوقه مباني القصر . ويذهب الشاب الى حان الجسر ويحاول أن يقضي الليلة حتى يأتي الصباح ويقابل أولى الشأن الذين استدعوه ليعمل موظفاً للمساحة . ولكن أهل القرية يواجهونك بالريبة الشديدة ولا يسمح صاحب الحان له بالمبيت الا بعد أن يتلقى لك تصريحاً تلفونياً من القصر بذلك . ويخرج لك في الصباح الى القرية الفارقة تحت الثلوج وينظر الى الأفق فيرى القصر وهو يتكون من مجموعته من المباني توشك أن تكون مدينة صغيرة ويرى للقصر برجاً لا يعلم هل هو برج كنيسة أو برج بيت . ويظيل النظر الى القصر فلا يجد فيه ما كان يجد من الروعة بل يرى مبانيه من الحجر الهش الذي يتساقط ويفقد طلاءه ، ويتذكر لك بلدته . أما القرية ففيها بيوت ومدرسة وكنيسة . ويحاول لك الذهاب الى القصر فيكتشف أنه بعيد بعداً لم يكن يخطر له على بال ، فينحرف الى القرية ويدخل بيتاً من بيوتها يرى فيه امرأة شاحبة يفهم أنها تنتمي الى القصر . ويأخذه النعاس ، وعندما يفيق يطرده أهل البيت . ويلتقي في الطريق برجلين متشابهين غاية التشابه يعلم منهما انهما عيّنهما ساعدين له . ويضطر لك الى قبول هذا الوضع على الرغم من أن مساعديه على وشك الحضور ومعهما الأجهزة . ويعلم لك أن الانسان لا يستطيع دخول القصر الا بتصريح ، ويعلم أن الحصول على مثل هذا التصريح ليس بالشيء الهين . ويتلقى رسالة من رئيس الإدارة « كلم » يبلغه فيها بأن الشاب « برناباس » عين ساعداً له وبأن رئيس القرية سيبلغه بتفصيلات مهمته . ويعتمد لك على ذراع برناباس حتى يصل الاثنان الى بيت برناباس ، ويرى لك هناك والدي الشاب واختيه اولجا وأماليا . وينتظر فرصة ذهاب **اولجا** الى الحان لاحضار شيء من البيرة فيرافقها الى هناك ، فلم يعد من بقائه في البيت جدوى لأن البيت لا يتصل بالقصر ، وهو يريد أن يصل الى القصر على أية حال . أما الحان الذي تذهب اليه اولجا فهو حان السادة الذي لا يسمح فيه بالمبيت لغير السادة الذين ينزلون من القصر الى القرية في بعض المهام . ويرى لك الخدم يسترسلون مع اولجا في كثير من العيث ، ويرى بالحان الخادمة فريدا ويتقرب اليها عندما يعلم انها عشيقة كلم . وينشأ بينك وفريدا حب يظن لك انه سيجد فيه السعادة والطمانينة . وفريدا تمكنه من النظر في ثقب باحد الأبواب في الحان ويخيل اليه انه يرى كلم جالسا ، وفريدا تمكنه كذلك من المبيت سراً في قاعة الشراب بالحان . وفي اليوم التالي يأخذك فريدا الى حجرته بحان الجسر وهو يفكر في حياة اسرية معتدلة . ولكن المساعدين يشيران حفيظته ويسببان له الضجر لأنهما لا يفترقان عنه ولا يدعان له شيئاً من حياة شخصية خاصة لا يندسان فيها . وبينما لك يظن انه بالحصول على فريدا قد حصل على خير كثير وقد انتصر على كلم نفسه بأن جرده من عشيقته ، ويظن كذلك انه قد اقترب من القصر بما عقد من علاقة طيبة مع برناباس ، تأتي صاحبة الحان وتحدث اليه حديثاً يفهم منه انه أساء الى نفسه والى

فريدا وانه في الوقت الذي يتصور فيه انه يعلم شيئاً، جاهل جهلاً لا سبيل الى اصلاحه. ويذهب
 له الى رئيس مجلس القرية ويدور بين الاثنين حديث طويل عن الروتين ينتهي الى أن رئيس
 القرية لا يجد عملاً في المساحة يمكن أن يقوم به كـ، وانه يخيره بين الرحيل وبين العمل في وظيفة
 خادم للمدرسة حتى تقرر الدواوين شيئاً نهائياً في شأنه . ويضطر ك الى قبول العرض الأخير
 على الرغم مما فيه من تحقير لشأنه ولكنه يجد فيه على أية حال ماوى لزوجته وله وشيئاً من الدفء
 في الشتاء ولقمة عيش . ويستمر ك في محاولاته للوصول الى القصر أو الى الرئيس كـ . فيذهب
 الى حانة السادة ولكنه يكتشف ان الحديث الى كـ يوشك ان يكون محالاً . ويلتقي برجل يقدم
 له نفسه على انه سكرتير كـ في القرية ، ومن عجب ان هذا الرجل يطلب الى ك ان يجلس اليه
 ليستجوبه ، فيرفض كـ . واذا كانت الامور تسير في هذه الاتجاهات كلها من سيء الى اسوأ ، فهذا
 خطاب فريدا يأتي من كـ يشكره فيه على أعمال المساحة التي قام بها . لا بد ان في الأمر سراً .
 ويتعرض ك لصعوبات كثيرة في المدرسة ، فالمساعدان يتقربان من فريدا أكثر مما ينبغي ، والمدرس
 يفصل كـ لانه لا يقوم بواجبه . أما كـ فيرفض الفصل ، ويفصل هو المساعدان السخيفين
 ويطردهما شر طردة . كذلك تسوء العلاقة بين كـ وفريدا خاصة وقد تكررت زيارات كـ لبرناباس
 واختيه . وتقضى اولجا على « كـ » قصة برناباس ، وكيف رفضت اختها اماليا ذات يوم عرضاً
 فاجراً عرضه عليها احد السادة فادعى هذا السيدان اماليا اهانت السلطة وان اسرتها مسئولة معها
 عما حدث ، وكيف فشلت كل محاولات الشكوى والتصالح ، ولم يعد امام اولجا الا ان تنشيء
 علاقات وثيقة مع خدم السادة في الحان ، ولم يعد امام أخيها برناباس الا ان يعمل ساعياً في
 الديوان بلا اجر . وهذه هي فريدا تفضب من كـ وتتركه وتعود الى العمل في الحان . ويتجه ك الى
 هناك في محاولة لاصلاح ما فسد من امورهما ، ويعلم في الطريق ان ارلانجر احد سكرتيري كـ
 الكبار يريد مقابلته . وكيف يجد كـ حجرة السكرتير ارلانجر والحجرات كلها متشابهة ؟ وحتى
 اذا وجد الحجرة كيف يدخل والسكرتير نائم لا ينبغي لأحد أن يوقظه ؟ لهذا يدخل كـ حجرة
 اخرى ينتظر فيها ، فاذا النوم يملكه فلا يفيق الا بعد فوات الاوان . لم يستطع كـ أن يعرف
 من امره الا ان اختطافه فريدا من الحان قد سبب ارتباكاً كبيراً هو المسئول عنه، وان وجوده في
 هذا المكان يرصع السادة ازعاجاً شديداً . ويقتاد « كـ » الى الخمارة حيث ينام على لوح من خشب .
 ويلتقي في الخمارة ببيبي التي خلفت فريدا أثناء غيابها ، ويدور بينهما حديث تعرض فيه البنت
 عليه ان ياتى الى حجرة الخادما يتوارى فيها الى أن ينتهي الشتاء ويأتي الربيع . وتنتهي
 الرواية بحوار بين كـ وصاحبة الحان ، كان كـ يظن انها لا تهتم بالثياب ، فاذا بها مفرمة بالثياب
 الى حد يجاوز المألوف ، ويتهما كـ بأنها كذابة ، فتد التهمة الى نحره وتقول عنه انه اما مجنون
 او طفل او انسان شرير جداً خطير جداً .

((كـ)) هو في اعتقادنا الشخص الذي يبحث عن مقومات حياته ، وهذه المقومات تجتمع على
 هيئة رمز يمثله شخص خرافي هو «كلم» او «بناء خرافي» هو القصر . انه يفشل في امتلاك مقومات
 الحياة لانه ضعيف الإرادة ، مشتت الذهن قليل الحيلة ، وهو يتعرض لمؤثرات المجتمع القائم
 التي أصبحت تؤثر على حياة الناس تأثيراً مفرطاً في القوة والتشعب والخبث ، واصبح الانسان
 يتعرض لسلطة مجهولة يعرفها ولا يراها تلعب به كما يلعب الطفل الساذج أو الرجل المحترف
 بالكرة . وخطر ما يتعرض له « كـ » هو انه يترك التيار يجرفه فيخرج عن اهدافه الاولى
 وينهك قوته في صراع مع اشياء يظنها ذات اهمية وما هي من الاهمية بمكان .

ومن اطرف ما في رواية « القصر » تصوير كافكا للعمل في الدواوين وللإجراءات التي تتخذ

في الامور المختلفة ولاصناف الموظفين كبارهم وصغارهم . ويأتي هذا التصوير في مواضع متعددة من الرواية وبخاصة في احاديث بين ك ورئيس مجلس القرية ، وبين «ك» واولجا وبين ك وصاحبه الحان . وهذا هو جانب من حديث ك مع اولجا عن عمل برناباس في القصر ثم عن العمل في القصر عامة :

وقالت اولجا : « لو ان برناباس عرف له عملاً آخر يقوم به بدلاً من شغلة الساعي هذه التي لا ترضيه لما تأخر عن الانصراف عنها (. . .) انها لا ترضيه وله في ذلك أسباب مختلفة ، ولكنها على أية حال خدمة للقصر ، او هي على أية حال من قبيل خدمة القصر ، وهذا ما ينبغي على الانسان على الاقل ان يؤمن به . فقال ك : « كيف هذا ؟ هل أنتم في شك حتى من هذا ؟ » فقالت اولجا : « في الحقيقة لا يساورنا في ذلك شك ، فبرناباس يذهب الى دواوين الاستشارية ويخالط الخدم هناك كواحد منهم . ويرى من بعيد بعض الموظفين متفرقين ، ويتلقى رسائل ذات أهمية نسبية ، بل يتلقى أحياناً رسائل شفوية لينقلها كما سمعها ، وهذا كثير ونحن نفخر بما استطاع أن يحققه وهو ما يزال في سن الشباب الفض . وهز ك رأسه ، ولم يعد يفكر في العودة ، وسأل : « هل لديه زى خاص ؟ » فقالت اولجا : « اتعني السترة ؟ لا ، لقد صنعتها له أماليا حتى قبل أن يعمل ساعياً . ولكنك تقترب من النقطة الحساسة . فقد كان يتوقع منذ وقت طويل أن يحصل ، لا على زى رسمي - فليس هناك شيء من هذا في القصر - ولكن ، على بدله . ولقد تلقى تأكيداً بهذا ، ولكنهم في القصر يتصرفون ببطء شديد فيما يتعلق بمثل هذه الموضوعات . وأصبح شيء هناك هو أن الانسان لا يعلم معنى هذا البطء . فهو قد يعني ان الموضوع يسير سيره الروتيني ، ولكنه قد يعني كذلك ان الموضوع لم يبدأ سيره بعد ، اى انهم يريدون على سبيل المثال اختبار برناباس . ومن الممكن ان يعني البطء ايضا ان الاجراءات قد انتهت ، وان التأكيد الذي سبق ان اعطي لبرناباس قد سحب لسبب ما ، فلن يحصل على البدلة أبداً . ولا يستطيع الانسان ان يعرف شيئاً أكثر دقة ، أو لعل الانسان يعرفه بعد مضي وقت طويل . والناس هنا يتناقلون حكمة لملك تعرفها : ان القرارات الحكومية خجولة كالبنات الصغيرات » . فقال ك وقد تناول العبارة بجدة أكثر مما فعلت اولجا : « هذه ملاحظة طيبة ، وربما اتصفت القرارات الحكومية بصفات أخرى من تلك التي تتصف بها البنات الصغيرات » . وقالت اولجا : « ربما . وأنا لا أعرف مقصدك . وقد تقصص مدحها . أما فيما يختص بالبدلة الحكومية ، فهي هم من الهموم التي يعاني منها برناباس ، ولما كنا نشارك بعضنا بعضاً في حمل الهموم ، فانها ايضا من همومي ، (. . .) وبرناباس ليس بطبيعة الحال موظفاً ، ولا حتى من أخط درجة ، وهو ليس من الخطل بحيث يرجوان يصبح موظفاً ، (. . .) فهل برناباس من كبار الخدم ؟ لا . (. . .) ومعنى هذا انه قد يكون واحداً من صفار الخدم ، ولكن هؤلاء الخدم الصفار يلبسون البدل الحكومية ، على الاقل عندما ينزلون الى القرية ، وهذه البدلة الحكومية ليست زياً رسمياً بمعنى الكلمة ، هذا الى ان هناك اختلافات كثيرة تعتورها ، ومهما يكن من أمر فان الانسان يتبين الخادم القادم من القصر بالنظر الى ثيابه ، ولقد رأيت انت بنفسك بعض هؤلاء الرجال في حان السادة . وأبرز ما في هذه الثياب انها غالباً ضيقة تلتصق بالجسم التصاقاً شديداً ، فما يمكن لفلاح أو عامل أن يستخدمها . اذن فبرناباس ليس لديه مثل هذه البدلة ، وليس هذا الأمر من الامور المخجلة المزربة فحسب ، فهذا مما يمكن احتماله ، ولكنه من الامور التي تجعل الانسان يشك في كل شيء خاصة في الساعات الحزينة ، ولقد مرت بنا ، ببرناباس وبى تلك الحالات مرات ليست بالقليلة . عند ذاك نتساءل هل

هذا العمل الذي يقوم به برناباس خدمة للقصر . انه بكل تأكيد يذهب الى بعض المكاتب الحكومية، وما هذه سوى جزء من الكل ، وعند المكاتب التي يذهب اليها حواجز من ورائها مكاتب اخرى . وليس هناك ما يمنعه من النفاذ اليها ، ولكنه لا يستطيع أن يتقدم اليها عندما يجد مرءوسيه الذين يتصرفون فيما لديه من امور سيصرفونه . والانسان هناك عرضة للمراقبة الدائمة ، أو هو الأقل يظن ذلك . وحتى اذا هو تقدم الحواجز ، فما النفع الذي يمكن أن يصيبه ، اذا لم يكن لديه عمل فأصبح هناك دخيلاً ؟ ولا ينبغي ان نتصور هذه الحواجز على انها حدود معينة - وهذا شيء لا يفتأ برناباس يلفت نظري اليه . فهناك كذلك حواجز في المكاتب التي يذهب اليها . ومعنى هذا ان هناك حواجز يتخطاها وليس منظرها بمختلف عن منظر تلك التي لم يتجاوزها بعد ، ولهذا فمن الممكن ان يذهب الانسان مسبقاً الى ان المكاتب التي تقع خلف هذه الحدود لا تختلف اختلافا جوهرياً عن تلك التي عرفها برناباس . كل ما في الأمر أن الانسان في ساعات حزنه يظن هذا الظن . ثم يستمر الشك والانسان لا يقدر على مقاومته . ويتكلم برناباس مع موظفين ، ويتلقى رسائل . ولكن من هم هؤلاء الموظفون ؟ وما هي هذه الرسائل ؟ لقد قال لي انه نقل الى « كلم » ، وأنه يتلقى منه شخصياً الأوامر . وهذا كثير جداً ، فكبار الخدم انفسهم لا يصلون الى هذا الحد ، هذا كثير جداً ، بل هو أكثر مما ينبغي ، وهذا هو المخيف في الأمر . تصور انه نقل الى « كلم » مباشرة وأنه يكلمه ويسمع منه . ولكن هل الأمر فعلاً كذلك ؟ نعم ، انه كذلك . ولكن لماذا يشك برناباس في أن ذلك الموظف الذي يسمونه « كلم » هو فعلاً « كلم » ؟ (. . .) على أننا نتكلم أحياناً عن « كلم » ، وأنا لم أر « كلم » بعد - وأنت تعرف أن فريدا لا تحبني كثيراً ، وما كانت لتسمح لي بأن اتطلع اليه - على أن شكله معروف بطبيعة الحال في القرية ، فقد رآه بعض الأهالي ، وكلهم سمعوا عنه ، ولقد تكونت صورة لكلم من التصورات ومن الشائعات ومن بعض النوايا الثانوية الزائفة ، وهي صورة صحيحة في خطوطها الأساسية ، ولكن في خطوطها الأساسية فقط ، وفيما عدا ذلك فهي صورة متغيرة ، ولعلها ليست متغيرة بالدرجة التي يتغير بها شكل كلم في الحقيقة ، ويقال ان شكله يختلف عنها اختلافا تاماً عندما ياتي الى القرية ، ويختلف عنها عندما ينصرف عن القرية ، ويختلف عنها قبل أن يشرب البيرة ، ويختلف عنها بعد أن يشرب البيرة ، ويختلف عندما ينام ، ويختلف عندما يكون وحده ، ويختلف عندما يتحدث ، ويختلف اختلافاً أساسياً - وهذا شيء بديهي - عندما يكون في القصر . بل ان الروايات المتناقضة في القرية تتضمن اختلافات كبيرة جداً ، اختلافات في الطول والمظهر والبدانة واللحية ، وهي لحسن الحظ تتفق فيما يتعلق بالشوب الذي يرتديه ، انه يرتدي دائماً ثوباً بعينه : حلة سوداء لها سترة ذات طرفين طويلين . على ان هذه الاختلافات لا ترجع الى اسباب من السحر ، بل هي اختلافات بديهية ترجع الى المزاج في لحظة بعينها ، والى درجة الانفعال والى درجات متباينة لا حصر لها من الامل أو اليأس يكون فيها المشاهد الذي لا يتمكن في غالب الأحيان من رؤية كلم الا لحظة . (. . .) أما الشيء الذي يتسم في نظري بمزيد من الأهمية فطريقة كلم في التعامل مع برناباس . وكثيراً ما حدثني برناباس عنها ، بل ووضحها لي بالرسم . لقد جرت العادة على اقتياد برناباس الى مكتب كبير من مكاتب المستشارية ، ليس مكتب موظف واحد ، بل هي حجرة تقسمها طويلاً منصة عالية واحدة تمتد من حائط الى الحائط الآخر الى قسمين ، قسم ضيق لا يكاد يكفي ليعبر فيه شخصان أحدهما بجانب الآخر : هذا هو مكان الموظفين . . . وقسم واسع هو مكان أصحاب الحاجات والمتفرجين والخدم والسعاة . وهناك على المنصة كتب كبيرة مفتوحة ، صفت أحدها بجوار الآخر ، والموظفون يقفون عند غالبية هذه الكتب ويطلبون فيها . ولكن الموظفين

لا يقون عند كتاب واحد دائما ، بل يتبادلون ، لا الكتب ، بل الأماكن . وأعجب شيء في رأي برناباس هو مشهد الموظفين وهم يمرون بعضهم على البعض أثناء تبادل الأماكن في هذه المساحة الضيقة . وهناك في مقدمه مناضد صغيرة منخفضة ملاصقة للمنصة ، يجلس اليها كتبة يسطرون ما يمليه عليهم الموظفون . وبرناباس يدهش دائما لطريقة الإملاء والكتابة . فالموظف لا يصدر أمراً واضحاً للكاتب بأن يكتب ما سيمليه عليه ، والموظف لا يملئ بصوت عال ، حتى ان الانسان لا يكاد يلحظانه يملئ ، بل يراه وقد بدا عليه انه يقرأ كما كان يقرأ من قبل ، أو هو يهمس ، والكاتب يسمع همسه . وكثيراً ما يملئ الموظف بصوت شديد الانخفاض لا يستطيع الكاتب ان يسمعه وهو جالس فهو يهب واقفا ليتلقى الجملة ، ثم يجلس بسرعة ليسجلها ، ثم يهب واقفا مرة أخرى وهكذا دواليك . . . » .

اما الرواية الثالثة « أمريكا » او الرواية الأمريكية ، فانها تختلف في هيكلها الاساسي عن الروايتين السابقتين ، فلم يشأ فرانتس كافكا هنا ان يغلب الجانب الرمزي على الجانب الصريح ، بل ترك قدراً كبيراً من الأحداث واضحة ينطق بذاته عن معناه . اما الاسلوب فهو هو لم يتغير ، اسلوب الفكاكة المبررة وخط المكونات الواقعية بالاحتمالات غير الواقعية والتقلب دون تمهيد بين الاضداد . تدور الاحداث حول فتى في السادسة عشرة من عمره أرسلته أسرته الى أمريكا لأنه أخطأ مع خادمة فحملت ووضعت طفلاً ولم تجد الاسرة مهرباً من الفضيحة في غير هذا التصرف . والتقى الفتى ، واسمه كارل روسمن ، على السفينة بالعامل القائم على وقود الآلات ، وفهم منه ان مهندس السفينة يسيء اليه ويظلمه ، فقرر كارل ان يذهب الى القبطان ويعين الرجل المظلوم على بلوغ حقه . فلما كان في كابينة القبطان تقدم اليه رجل وقال انه عمه الأمريكي وقد علم بخبر وصوله من الخادمة . ونزل كارل مع عمه من السفينة الى الميناء وقد نسي مظلمة العامل ووعدته اياه بمساعدته . وعاش كارل في البيت العظيم الذي يمتلكه العم الفني الذي تقدر ثروته بالملايين والذي وصل بجهوده الى ان اصبح عضواً في مجلس الشيوخ . ولكن كارل كم يكن يرتاح الى هذه الحياة ، فقد عزله العم عن العالم الخارجي تماماً وامره بأن يعكف على تعلم اللغة واتقانها حتى يبدأ نشاطاً مثمراً في المستقبل . وحدث ذات يوم أن تلقى كارل دعوة من صديق للعم يدعى پولوندر لزيارته في بيته الريفي قرب نيويورك ، وعلى الرغم من ان كارل كان يعلم ان عمه لا يمكن ان يوافق على هذه الدعوة ، وانه لو قبلها اثار غضبه عليه ، فقد ذهب الى السيد پولوندر . ووجد هناك جواً غير الجو الذي اضطره العم اليه ، كان الفرح يملأ جنبات البيت ، وكانت البهجة تشع من كل ناحية . وعرف كارل ابنة السيد پولوندر التي اقتادته خلال البيت بين حجرات وممرات لو لم تكن معه لتاه فيها ولما اطمأن الى موطنه قدم . وتحولت العلاقة بين كارل والبنت الى الجدل ثم الى الشجار والمصارعة ، والغريب ان البنت هي التي غلبت كارل واذلته . وبدأ كارل يفكر في عمه ، وفي العودة الى البيت ، ولكن شخصاً يدعى جرين اعترض سبيله وعمل على تعطيله حتى انتصف الليل فقدم اليه خطاباً من عمه يوبخه فيه على فعلته ، ويخبره بأنه قد تبرأ منه لخروجه على امره الواضح ومغادرته البيت ، ولهذا لم يعد له ان يعود الى البيت مرة ثانية . وفتح كارل عينيه على حقيقة مريرة : لقد أصبح في الشارع . والتقى في الشارع باثنين من الاشقياء هملا ديلا مارش وروبنسون وعدها بمساعدته على الحصول على عمل فأمّن لهما وصدقهما ، وترك الحجرة وخرج لبعض شأنه ، فلما عاد وجد حقيبته قد اقتضت فضاء منها ما ضاع واضطرب ما اضطرب ، فقرر الافتراق عن الرجلين . وساعدته طبخة الفندق على الحصول على عمل ، كان عملاً بسيطاً في الفندق

ولكنه كان يرجو أن يرتفع سريعا فيصل الى الثروة والرفعة . عمل كارل اذن خادما للمصعد الكهربائي واستمر يؤدي واجبه على خير ما يستطيع حتى فاجأة روبنسون بزيارة قبيحة . فقد جاء اليه بعد أن اسرف في الشراب ففقد وعيه ، وختى كارل الفضيحة ، فترك المصعد وهرع الى حجرته ليخبيء روبنسون المخمور في فراشه قبل أن يفتن الى مقدمه احد . وعلم رئيس الخدم بانصراف كارل عن المصعد ، واهماله العمل ، فغضب لذلك اشد الغضب ، وانهال بالتوبيخ عليه واستجوبه وحقق معه في حضور الطباخة ، وادانه بتهمة متعددة ، وطرده من العمل . ولو لم يهرب كارل لأكملت الاعجوبة بالضرب الذي كان البواب قد اتى واستعد له . ولم يستطع كارل ان يأخذ معه سترته ، واذا كان قد نجا بجلده فقد اوراقه وماله . واصبح على هذه الحال مضطراً الى القبول بعمل حقير في الظلام لدى ديلا مارش ، ولكنه كان في الوقت نفسه يضرر الهرب . وقرأ ذات يوم اعلانا عن مسرح طبيعي في اوكلاهوما يفتح ذراعيه للجميع ، فسافر الى هناك وتقدم ، فقبل دون أن يطالبه احد بأوراق عن شخصيته وهويته ، وعلم أن هذا المسرح الطبيعي لا يفرق بين الناس ولا يثقل على احد من المتقدمين للعمل بمطالب معينة ، فهو بحاجة الى الجميع .

الى هنا تنتهي الرواية التي لم يفرع فرانتس كافكا لاتمامها ، ويبدو انه كان يريد لكارل روسمن أن يوفق في حياته في العالم الجديد ، وأن يتعلم من الاضطرابات التي تعرض له ، والمشكلات التي تعترض سبيله ، وأن يجد من الاسس القويمة ما يمكن به لنفسه ، فيحترف عملاً ينفع الناس ، ويفرق بين الاختيار والاشرار ، ويتبين الفرق بين ما هو واضح وما هو غامض متشعب ، ويتوصل الى نقاط التقاء بينه وبين الآخرين ، فيجد الاطمئنان بعد القلق ، والاخلاص بعد الخيانة ، والراحة بعد النصب ، والرفق بعد العنت . - وسواء اراد كافكا للرواية أن تنتهي الى نهاية بعينها ، أو اراد لها أن تبقى على هذه الصورة أو اراد لها أن تحرق مع غيرها ، فالجزء الكبير الذي بين ايدينا يطلعنا على اللون النقد التي برع فيها كافكا : نقد المجتمع الذي اضطرت مفاهيمه - نقد البناء الهائل المخيف للدولة - نقد القيم الاخلاقية التي اختلت موازينها ، ويطلعنا على صنوف التحليل التي يتناول بها الانسان في مواجهة هذه العناصر المخيفة المضطربة الهائلة المختلفة : الانسان الحائر القلق الذي يسعى الى معرفة قدراته وامكاناته حتى تكتمل شخصيته ويتمكن من الاندماج في مجتمع الآخرين .

★ ★ ★

ومحنة الانسان في العصر الحاضر هي الموضوع الرئيسي أيضا في أعمال هرمن هيسه الذي كان ينظر بالاحترام والتقدير الى أعمال معاصريه العظام توماس من هاینريش من والفريد دولبلين وفرانتس كافكا ، وكان يجد يجد بينه وبينهم من الروابط العميقة أكثر مما يبدو للقارئ المتعجل . ولد هرمن هيسه في كالف في جنوب ألمانيا في عام ١٨٧٧ وكان أبوه يريد له ان يتعلم اللاهوت وان يشتغل بالتبشير منله ، ولكن الصبي لم يجد في نفسه ميلا لهذا النوع من العمل ، ولم يجد في نفسه ميلا الى متابعة الدرس في مدارس كثيرة القيود ، وفضل أن يعتمد على نفسه وأن يقرأ ما يحلو له . فترك التعليم المنظم وعمل في بيع الكتب حتى تأكدت قدرته على الكتابة ، واصبح يستطيع العيش من قلمه ، فاحترف الأدب منذ عام ١٩٠٤ وجمع هرمن هيسه الى العلم المكتوب علماً بالبلاد والناس اجتناء من رحلات كثيرة وصلت به احداها (عام ١٩١١) الى الهند التي أثرت ثقافتها على فكره ووجهته الى التأمل والتعمق في الروحانيات . وكان هرمن هيسه

معارضاً للنظام النازي الذي سيطر على ألمانيا بين ١٩٣٣ و ١٩٤٥ ولهذا هاجر الى سويسرا وعاش بها . وفي عام ١٩٤٦ حصل على جائزة نوبل وظل يحظى بالاحترام والتقدير حتى مات في مونتانيولا في عام ١٩٦٢ .

وكان أعمال هرمن هيسه كتلك الاحجار التي يضعونها على الطرق حاملة رقماً يدل على نهاية مرحلة وبداية اخرى الى ان يصل الانسان في الطريق الى منتهاه . كل عمل من أعماله يهدف للذي بعده ، ويرتفع بالمضامين الى ان تصل الى القمة في العمل النهائي العظيم : « **لعبة الكريات الزجاجية** » * . ويمكن القول بأن هرمن هيسه كان طوال حياته مشغولاً بالانسان يريد ان يسبر افواره ، وان يستجلي غوامضه ، ويريد ان يعرف كيف ينمو وكيف يندمج المجتمع ، ويريد ان يرى تأثير الدنيا عليه ، وتأثيره على الدنيا ، فلما جمع في ذلك كله من المعرفة قدراً ليس بالقليل عكف على الانسان والثقافة يدرسهما معا ، ويحدد صنوف التفاعل بينهما وكيف تفسد تفسير الى الشر وكيف تصلح فتسير الى الخير . في عام ١٩٠٤ نشر هرمن هيسه رواية « **بيتر كامينتسند** » يصور فيها حياة شاب ، ويعتمد فيها على أحداث حياته هو . واذا كان قد سلك في تشكيل الأحداث ورسم الشخصيات ما يمكن ان نسميه بسبيل الرومانتيكية الحديثة ، فان الهدف الاساسي لا يخفى علينا وهو محاولة الابصار بحياته هو وتحليلها . تدور الأحداث حول بيتر كامينتسند الذي ينشأ في قرية بسيطة بالجبل على الفطرة بعيداً عن المدينة ومؤثراتها ، فما يكبر حتى يترك موطنه ويهيم في الارض متنقلاً من بيئة الى بيئة ومن ثقافة الى ثقافة ، يجمع الخبرة الى الخبرة ، وكأنه ظمآن الى شيء بعينه يبحث عنه فيرتوي . وهو ينزل باريس فيتعرف على الثقافة الرقيقة المصقولة ثم يمجها ، وينزل ايطاليا فيحس فيها بالجمال والصفاء . ولكنه لا يستطيع ان يقيم حياته على ما اجتني من خبرات ، فهو يعود الى قريته ويفتح هناك حانة تمكنه من الحياة بين أهله على النحو الذي افوه وارتاحوا اليه .

في عام ١٩٠٦ أخرج هرمن هيسه روايته « **تحت العجلة** » التي يتابع فيها تطور انسان موهوب فنياً لا يفهمه أبوه ، ولا يجد أمّاً تخنوع عليه ، ولا يجد في المدرسة ما يعينه على تطوير قدراته ، بل يجد المدرسين يشقون عليه بالواجبات حتى الاعياء . ويجد الصبي واسمه هانس جيبينات زميلاً له ينكر على المدرسة جهودها ، ويشك في نصائح المدرسين ومناهجهم ، ويعالج الشعر ويسترسل في عالم الخيال والاحلام الى ما ترضى به نفسه ، هذا هو هرمن هايلنر . وتنعقد بين الاثنين أواصر الصداقة . وتظهر نتائج هذه العلاقة تدريجياً . فبعد ان كان هانس جيبينات منضوياً تحت لواء السلطة ، باذلاً الجهد فوق الطاقة ، اذا هو يتراخي ، فيتأخر في الدرس ، ويحزن هو لتأخره ، ويصاب بالصداع والهلوسة . أما صديقه هايلنر فيهرب من المدرسة ، ولا يعود اليها . وأما هو فيتحول الى عنصر لم تعد للمدرسة رغبة فيه . وهو في البيت يحس بوحشة ، ولا يجد في العمل النشط ما يفريه او يرضيه ، واذا كانت ظروف الحياة تضطره الى العمل في ورشة لاصلاح الآلات ، واذا كانت المصادفات تقربه من الفتاة ايما وتهيء للحب بينهما ، فان السعادة تظل بعيدة المنال . لقد فقد الحنان صغيراً ، وتحمل الصعاب في المدرسة ، وبصره صديقه بالفرق بين عالم حاضر مضطرب وعالم جميل تهفو اليه الاحلام ، فتحطمت نفسه بين العالمين ، فلا هو سعد بهذا ولا هو بلغ ذلك . وها هو ذا يخرج ذات يوم للنزهة فلا يعود ،

* صدرت منذ بعض الوقت بالقاهرة ترجمة عربية لهذه الرواية الضخمة ، وقد قام بالترجمة كاتب هذا المقال نفسه -

ويجدونه في اليوم التالي غرباً . ولا ينبغي تضييع الجهد في البحث فيما اذا كان قد أغرق نفسه ، أو كان التيار هو الذي جرفه . لقد انتهى الشاب الى النهاية الاليمة التي تجمعت اسبابها .

ويستمر هرمن هيسه في دراساته لنفسه وللنفس البشرية وان شئنا الدقة في دراسته لنمط بعينه من الناس هو نمط الانسان الموهوب الذي يحتدم الصدام بينه وهو ينمو في اتجاهه هو وبين ظروف الحياة القاسية التي تتطور في اتجاهها هي . وتظهر له رواية « جرتروود » في عام ١٩١٠ التي يتمكن فيها الانسان الموهوب من السيطرة على نفسه ، فلا يندفع الى الهاوية التي اندفع اليها هانس جيبنرات ولا يلجأ الى الاستسلام كما فعل پيتر كامينتسند . الانسان الموهوب هنا هو العازف والمؤلف الموسيقي « كون » الذي يبرع في الفن ويلتمس لنفسه في المجتمع تفوقاً يقابل تفوقه في فنه . ولكنه يخطئ السبيل . انه يحاول أن يثبت لبنت جميلة انه شديد الجراءة ، عظيم القوة فيندفع على الجليد بالزحافة اندفاعاً جنونياً فتقلب الزحافة ويشرف هو على الهلاك . وهو ان لم يمت فقد أصيب بعاهة دائمة ، لقد شلت ساقه . وفقد بسطة الجسم ومهابة المنظر ، وأصبح لا يرجو النبوغ الا في فنه . وانتج الشيء الكثير من الأعمال الموسيقية الناجحة ، وكان المغني « هاينريش موت » يؤدي الأناشيد والألحان الفنائية الكبيرة بمهارة فائقة ، فاصلت بينه وبين « كون » علاقة صداقة وعمل في الوقت نفسه . كان « موت » شاباً جماً القوة شديد الجاذبية ، وكان « كون » بعد الحادثة انساناً ضعيف الحيلة شديد الحساسية . والتقى « كون » بجرتروود وأحبها ، وصارحها برغبته في الزواج فردته برفق ، وما تقرب اليها « هاينريش موت » حتى بشت له وتزوجته . وحزن « كون » على نفسه حزناً شديداً ، وأظلمت الدنيا في وجهه ، وفكر في الانتحار ليخرج من الدنيا وما فيها من مصائب لا قدرة له على تحملها . وعلم ان والده قد مرض مرض الموت فذهب اليه ، ولزمه حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . وكأنما كانت هذه الخبرة الاليمة جرعة الدواء المريرة التي تأتي بالشفاء ، فعاد الى فنه والى حياته . أما الزيجة التي انعقدت بين جرتروود وهاينريش موت فلم تكن زيجته موفقة ، فقد افترق الزوجان وانتحر هاينريش بعد ذلك . ولكن كون لم يشأ ان تتغير علاقته بجرتروود بعد هذه الأحداث ، وظل يوليها ما يوليها الصديق الكريم صديقه .

تشهد هذه الرواية وسابقتها بما كان يعتمل في نفس هرمن هيسه من حيرة لا تجد سبيلاً الى الاطمئنان الحقيقي ، ولا نظننا نخطئ اذا ذهبنا الى انه ومعاصريه كانوا يبصرون بكارثة الحرب تقبل عليهم مندفعة لا يستطيعون لها رداً . فلما نشبت الحرب العالمية الاولى وقف منها موقف المناهض ، وظل يدعو الى السلام لا يخشى بطشاً ولا يهرب تشنيعاً : « لا اومن الا بالانسانية ولا شيء غير الانسانية » . على ان الازمة العامة تركت بصماتها على داخل نفسه . « فأصبحت اخفق في كل أمر . . . وأصبحت وحيداً يائساً ، وأصبح الناس يسيئون فهم كل أقوالي وأفكاري ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة ، وأصبحت أرى هوة حقيقة كلها يأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح لي جديراً بالرغبة ، معقولا ، طيباً . . . ورأيتني مدفوعاً الى الاقرار بأن البحث عن أصل محنتي لا يصح أن يتجه الى ما هو خارج عني ، بل ينبغي أن يتجه الى داخلي ، وأيقنت انه لا يحق لانسان أن يتهم الدنيا كلها بالجنون والغلظة وان محنتي تعني أن الكثير من الاضطراب يعتمل بداخلي ما دمت أجدني مصطدماً مع الدنيا كلها ويبحث في نفسي ، فوجدت فيها بالفعل اضطراباً عظيماً . » - وتابع هرمن هيسه في بحثه في نفسه طريقة الهندو التأملية تارة ، ومنهج التحليل

النفسي الفرويدى تارة اخرى . وأفاد فنه الروائى من هذه الخبرة الاليمة عمقا جديدا يتمثل فى مزيد من الصوفية ومزيد من التحليل السيكولوجي . وخرجت رواية « **دميان** » (١٩١٩) تحمل هذا الطابع . وتكاد رواية « **دميان** » أن تكون قصة ذاتية يحكي فيها هرمن هيسه فصلا أو فصولا من حياته هو ، وإذا كانت الرواية تحمل اسم « **دميان** » فالشخصية الرئيسية الحقيقية فيها هي شخصية سانكلير الذى يتبين منذ نعومة اظفاره ان هناك عالمين يحيطان به ، عالم خير متكلف يحرص الوالدان والمعلمون على فرضه على الصفار فرضاً ، وعالم شر واقعي يفرض نفسه على الصفار والكبار جميعا . وما يتبين هذا حتى تضطرب نفسه ، ويستبد به القلق ويقع فى حبال صبي شرير يجره الى أعمال قبيحة من السرقة والكذب . ثم يظهر دميان فى حياته . دميان تلميذ جديد يأتي الى المدرسة له خلق من نوع آخر ، فهو مستقل فى الفكر ، متزن فى الحكم . ويتمكن دميان من ابعاد سانكلير عن الصبي الشرير ، ويوضح له سبيل اصلاح ما فسد من نفسه ، ويعلمه أن يفرض فى اعماق نفسه وأن يلتصق بالراحة فى ذاته والطمأنينة فى باطنه . ولكن سانكلير لا يجد القوة التي تمكنه من الاندفاع الى أمام ، بل يجد صورا من حياته الساذجة فى الطفولة تشده اليها . ويظل سانكلير مضطرب النفس ، يرى فيه الآخرون كائنا حائرا ، ظاهره شيء وباطنه شيء آخر ، وهو يسلك فى حياته مسلكا مختلطا ، يواجه الناس بقلطة ، ويعاني فى وحدته من الخجل ، ويعالج سانكلير الرسم ، ويحاول أن يرسم وجه صبية أحبها ، ولكن الملامح تتغير بين يديه وتقترب دائما من ملامح دميان . والحقيقة انه وقد فشل فى المدرسة ، انتقل الى مدرسة اخرى خارج المدينة ، ولم يعد يرى صديقه ، وأصبح الحنين اليه يؤرقه . وسعى سانكلير ما استطاع الى ترتيب ما اضطرب من أحوال نفسه ، ووجد أساسا صالحا لحياته يصور له ان أهم ما ينبغي عليه الاهتمام به هو التقدم الى أهداف يحس بان واجبه التقدم نحوها . وأتم سانكلير المدرسة الثانوية والتحق بالجامعة ، فالتقى هناك بدميان وعرف والدته السيدة ايفا ، فوجد فيها صورة المرأة الرقيقة الحنونة العظيمة التي كان خياله يحوم حولها ، وتصور أن المهن النفسية والاضطرابات الفكرية أشياء تعرض أثناء الحياة وتمهد للتقدم والنهوض . ولكن آماله تنهار فجأة عندما تندلع نيران الحرب العالمية ، ويضطرب هو وصديقه الى الاشتراك فيها ، ويسقط دميان فى الحرب ، ويظل سانكلير على قيد الحياة يرى فى ذات نفسه صورة الصديق الذى أعان صديقه أخلص العون وأقيمه .

وتبين رواية « **سيدهارتا** » التي ظهرت فى عام ١٩٢٢ ورواية « **نرتسيس وجولد موند** » التي ظهرت فى عام ١٩٣٠ الاتجاه الذى لفت نظرنا فى ادباء سابقين ، الاتجاه الى التاريخ والى البعيد على عادة الفنانين والمفكرين اذا ضاق بهم الحاضر بمكانه وزمانه . تدور أحداث **سيدهارتا** حول عام ٥٠٠ قبل المسيح فى الصين ، والشخصية الرئيسية فيها هي الشخصية المتكررة عند هرمن هيسه ، شخصية الانسان الموهوب الباحث عن نفسه بينه وبين الناس أو الباحث عن نفسه بينه وبين الثقافة ، هنا يأخذ البرهمي سيدهارتا نفسه بالتأمل والصوفية ، عله أن يصيب من العلم ما يرتاح له صدره . ويشترك مع سيدهارتا فى سعيه صديقه جوفيندا ، ويذهب الاثنان الى بوذا يلتصقان ما لديه من علم ، فلا يجدان ما كانا يتوقان اليه . ويفارقان . أما سيدهارتا فيرتمي الى خضم الحياة فتعلمه الفانية **كامالا** الحب ويعلمه التاجر كاماسوامي التجارة . ولكن الخبرة التي أصابها زادته نفورا من الحياة ، وحملته على أن يشد الخطى الى النهر ليرتمي بين مياهه ويتخلص من الحياة التي استغلت عليه ولم يعد يطمئن الى شيء من امورها . ويرده الحوذى فاسيدونا عما اعتزمه ، ويكشف له السر الذى ضل عنه : سر الحياة يرمز اليه النهر بتياره المستمر الذى لا ينقطع ، والذى لا ينساب على وتيرة واحدة بل يعلو ويهبط . الحياة تجمع بين

الظواهر المتعارضة ، وتضم الأضداد في كل متسق ، فما ينبغي أن ينظر الإنسان الى الأسود دون أن يضم اليه الأبيض ، والقيح دون أن يجمع اليه الجميل . هذه المعرفة التي تجلت لسيد هارتا في هذه اللحظة الفاصلة كانت تعني بالنسبة اليه النضج والاكتمال .

اما رواية « **نرتسيس وجولد موند** » فهي تصور أحداثاً تجري في العصر الوسيط وتدور حول الموضوع الرئيسي نفسه : الإنسان الحائر في فهم الدنيا الباحث عن راحة الفكر وراحة الضمير السائر لذلك في طريق الفن أو الفلسفة . وتشهد هذه الرواية على مزيد من النضج الذي بدأ يتأكد منذ رواية « **جرتروود** » في عام ١٩١٠ ، بل نكاد أن نقول أن العمق الذي بلغه هرمن هيسه في نهاية « **سيد هارتا** » والذي أوشك أن يكون عمقاً مابعده عمق ، ازداد تأصلاً هنا ، خاصة بعد أن نقل الكاتب مجال تأملاته الى موطنه ، والى عصر الانسجام الثقافي الاوروبي . « **نرتسيس** » شاب جميل وسيم ذكي نشيط يتعلم في دير ماريابرون ويبدل في ذلك الجهد كل الجهد ويصل الى نتائج باهرة يفرح بها رئيس الدير . ويدخل الدير شاب آخر هو جولد موند من اسرة وجهية فقد امه وكان لفقدته اياها أثر كبير على شخصيته ومجرى حياته . ويحدث تقارب بين الشابين ، الشاب الذي يرجو أن يصبح راهباً ويعد نفسه لذلك ، والشاب الذي أتى من الدنيا وما تزال رائحة الدنيا نفوح منه ويتبين نرتسيس أن صاحبه قد فقد بموت امه نصف شخصيته ولكنه بنسخصيته الحاضرة التي تميل الى الخيال والأحلام والفن يستطيع أن يصل الى الكثير اذا ما تعرف امكاناته وقدراته وعاش لها وبها . ولم يكن هذا الاختلاف الجوهرى بين نرتسيس وجولد موند ليبعد بينهما ، فهذا هو نرتسيس يفهم أن كلا منهما يكمل صاحبه ، هذا بالفكر وذلك بالخيال . ويتذكر جولد موند امه التي كانت راقصة وصورت لها خيالاتها ذات يوم أن تترك زوجها وابنها وأن تنطلق الى حيث تظن أن الحياة تحلو لها ، واذا كان هو - كما علمه نرتسيس - مثلاً فالهرب من الدير مكتوب عليه لا محالة . وهو يهرب من الدير وراء غجيرية سمراء البشرة ، ويضطرب في أحداث الدنيا ، ويهيم على وجهه فتارة يجد البهجة وتارة اخرى يعانى الألم . وهو يظن أنه يحب فتاة ويسعى لنيلها فلا ينالها ، ويخالط بعض الاشرار وينتهي أمره الى قتل الشرير فيكتور دفاعاً عن نفسه . انه لا يجد طريقه وسط هذه الأحداث والمحن . ويرى ذات يوم تمثالاً للعدراء في الكنيسة فيملك عليه نفسه ، ويلهب الى المثال الذي صنعه ليتعلم على يديه الفن . ويسرع جولد موند في النحت ويصنع تمثالاً ليوحنا يجعل ملامحه على هيئة ملامح نرتسيس ، ويحظى التمثال بتقدير كبير فيقرر استاذ الفنان **نيكلاوس** أن يمنحه شهادة الاستاذية في الفن وان يزوجه ابنته . ولكنه يرفض ويعود الى حياة الترحال ، فماذا يرى في الدنيا ؟ لقد انتشر الطاعون في البلاد واخذ الضحايا يتساقطون الواحد بعد الآخر ، وهذه هي الحبيبة تموت ، وهذا هو الاستاذ يموت . ويقع في صومعة يرسم فيها صوراً من حياته وما أكثرها وما أشد اختلافها وتنوعها . وتدفع به المقادير الى أنجنس عشيقه الوالي ، فيهيم بها ، ويظن انه وجد فيها ضالته ، وانه انما ظل طوال حياته هائماً على وجهه بحثاً عنها . ولا تدوم سعادته معها طويلاً ، فالوالي يكتشف أمره ويحكم باعدامه . ويتقدم الى المحكوم عليه ، ساعة تنفيذ الحكم ، كاهن ليسمع اعترافه قبل أن ينتقل الى العالم الآخر . وكم يدهش جولد موند عندما يجد أن هذا الكاهن هو نرتسيس قد تدخل لدى اصحاب السلطان وأنقذه من موت محقق . ويأخذ نرتسيس صاحبه الفنان جولد موند الى الدير الذي أصبح رئيساً له . ويشغل جولد موند هناك بالفن فيصنع الصور البديعة يضمنها خبرات حياته . وتتقدم به السن ، ويشتد به الوهن تم يموت . انه يموت راضياً لأنه سمع من صديقه نرتسيس كلمات الحب الخالص والصداقة الصافية ، ووجد في هذه

الكلمات تعبيراً عن رابطة بين الإنسان والإنسان لا تفوقها رابطة أخرى ، ويموت جولدموند راضياً لأنه سمع صوت أمه تناديه من العالم الآخر أن يأوى إليها وهي التي رافقت أحداث حياته وملاّت أمامه الأشياء والأشخاص حباً ورغبة وفناً ، وتجلت له تارة في تمثال العذراء وتارة في هيئة الفانية ، ثم بلغت منتهى الكمال عندما تجلت له على هيئة الموت الذي يطبع الحياة بخاتم النضج الأوفى الذي لا يعقبه آخر .

وليس هناك شك في أن أعظم أعمال هرمن هيسه الروائية هي رواية «لعبة الكريات الزجاجية» التي تعتبر من أعظم ما ظهر في فن الرواية في تاريخ الإنسانية . ولقد قدمت لهذه الرواية منذ اعوام خلت بكلمات جاء فيها :

« ليست رواية «لعبة الكريات الزجاجية» من المؤلفات السهلة التي يقرأها الإنسان على عجل ، فيجد فيها التسلية أو الترفيه . انها رواية عميقة ، كثيرة الأبعاد ، تريد من القارئ أن يفرغ نفسه لها ، وأن يتناولها بالتفكير الدقيق ، وأن يجشم نفسه مشقة تتبع عناصرها الى اصولها العلمية أو الفلسفية أو الفنية . ولقد صدق المؤلف عندما سماها « محاولة » ، فهي شيء بين الرواية والكتاب . هي رواية بما التمسها كاتبها فيها من خيال وما أدخله في تركيبها من عرض لمناظر ، وتصوير لشخصيات ، وسرد لأحداث ، واهتمام بانفعالات وأحاسيس . وهي كتاب في الفلسفة ، وفي تاريخ الثقافة ، وفي التاريخ ، وفي الحكمة ، تناول فيه الكاتب ثقافة العصر الحاضر بالنقد الدقيق ، والتقييم ، وخرج من نقده وتقييمه بآراء جديرة بأن يأخذها الإنسان مأخذ الجد ، وأن يتأملها ويتدبرها ويفيد منها .

ورواية «لعبة الكريات الزجاجية» أعظم مؤلفات هرمن هيسه واقواها ، وهي في تقديري أعظم مؤلفات زمانها . وقد عكف هيسه على كتابتها بين عام ١٩٣١ وعام ١٩٤٢ بداها قبل كارثة استيلاء هتلر على الحكم في ألمانيا بعامين ، واثمها قبل أن تبلغ كارثة الحرب الهتلرية ، الحرب العالمية الثانية ، نهايتها بثلاث سنوات ، فكانت صيحة العقل في عصر ضاع منه العقل . . . » .

ولعبة الكريات الزجاجية هي «لعبة أفكار» هيكلها «الموسيقى» وأساسها «النامل» - على حد تعبير هرمن هيسه ذاته . وهي من ناحية الشكل وليدة ملاحظات متعددة لاحظها الشاعر المفكر الأديب . من بينها لعبة الصبغة التي تسمى بالعداد والتي تتكون من اطار من الخشب به أسلاك مشدودة وعليها كريات بسيطة مرتبة . صحيح انها لعبة ولكنها لعبة ذات مضمون علمي . . . لعبة بالحساب . . . بالاعداد . والعلوم الرياضية تحتل في ترتيب العلوم المكان الثاني بعد الفلك ، وكذلك الاعداد تعتبر مادة مشتركة بين الرياضيات والتصوف . - وجمع هيسه الى هذه الملاحظة ملاحظة أخرى تجمع بين الكرة الصغيرة والفقاعة . والفقاعة كرية لا تكتمل الا لتتحطم ، وقد استعملها هرمن هيسه في قصائد له معبراً بهامن الوجود الإنساني ، ولعله كان يود أن يجعل لعبته بمجموعة من هذه الفقاعات ، بدلاً من الكريات الخشبية المصمتة التي تتكون منها أصلاً ، ولهذا اختار شيئاً وسطاً ، فجعل اللعبة تتكون من كريات زجاجية ، ومن حكماء العصور القديمة من كانوا ينظرون في كرة من البلور فيرون فيها صوراً للمستقبل والماضي . والزجاج مادة هشة صلبة في الوقت نفسه ، يمكن أن تكون شفافة ويمكن أن تكون معتمة ، يمكن أن تكون بلا لون ويمكن أن تتخذ كل لون . ولسنا نعرف شكل لعبة الكريات الزجاجية بالضبط ، فهرمن هيسه

لا يصفها ، بل يلمح اليها تلميحاً ، ويفضل أن يتحدث عنها بأسلوب فوق واقعي . فليس المهم فيها شكلها ولا طريقة معالجتها ، ولكن المهم فيها أنها تعبر تعبيراً متكاملًا منسجمًا عن الثقافة . وعن مضامين الفكر جميعاً ، أو هي على الأصح قادرة على التعبير ، وعلى المشتغلين بها أن يزيدوها اتساعاً وشمولاً بجهودهم المستمرة . ويكاد هيرمن هيسه أن يكون في لعبته المبتكرة معبراً عن فلسفة شيللر الجمالية التي ترد نشاط الإنسان كله الى صورة واحدة هي اللعب ، وترى أن الإنسان لا يعبر عن نفسه أكمل تعبير الا عندما يلعب . وإذا كانت هذه هي اللعبة فأين مكانها ؟ وابن زمانها ؟ مكانها اقليم منعزل عن الدنيا اسمه كاستاليا . وكاستاليا كلمة لها معناها عند اليونان ، فهي النبع المقدس في البرناس عند دلفي، هي النبع الذي يرمز الى الشعر . وكاستاليا لها معناها في الفكر الألماني الحديث : فقد جعل منها أديب ألمانيا الأكبر جوته علماً على الاقليم التربوي الذي ينال فيه الشاب السعيد التربية المثالية . أما هيرمن هيسه فهو يعطي اقلية كاستاليا صورة متميزة . هذا الاقليم يضم مدارس الصغرة ويضم قرية اللاعبين ويضم معاهد مختلفة الى جانب دار المحفوظات أو الأرشيف . ويرعى اقليم كاستاليا الثقافة ، وينشيء الطبقة التي ترعى الثقافة الانسانية، وهي طبقة «لاعب الكريات الزجاجية» ، وأهل الاقليم كلهم من الذكور ، يعيشون كالرهبان، عيشة متقشفة زاهدة ، لا يريدون شيئاً من عرض الدنيا ، وينكرون ذواتهم كل الانكار ، وينضوون للنظام الهرمي كل الانضواء . وهذا النظام الهرمي الفائز بالاقليم له درجات ، وله ديوان أو دواوين وله هيئة عليا ، وله ادارة تملك السلطة . ثم هناك لجنة مشتركة من أهل الاقليم التربوي ومن الحكومة في الخارج ، لأن الحكومة أو الدولة هي التي تنفق على هذا الاقليم ، مؤمنة بضرورة بقائه ، مفيدة من المدرسين الذين يبعث بهم الاقليم الى مدارس الدولة في الخارج للتعليم . ويلفت النظر في هذا النظام - وهو نظام لا شأن له بالسياسة أو الدين - انه جماعي لا يسمح بالفردية ، وانه منعزل لا يسمح بالتفاعل المباشر مع الحياة ، وانه يشتغل بالفكر وبالفكر فقط . - وإذا أردنا أن نضع كاستاليا في مكان ما من العالم ، فلا بد أن يكون هذا المكان أوروبا دون ما تحديد لبلد بذاته . أما زمان الرواية فهو عصر ما بعد القرن العشرين ، قد يكون القرن الثاني والعشرين أو الثالث والعشرين أو الخامس والعشرين ، انه عصر يأتي على أية حال بعد عصر صحافة التسلية وعصر الحروب ، ويقصد هيسه بصحافة التسلية ذلك اللون السطحي من الثقافة الذي يمثل انتاج كثير يجذب القارئ بما يصطنعه من طرافة تصل الى التفاهة والاسفاف في أحيان كثيرة ثم لا يقدم اليه من الثقافة الحقيقية الا شريحة مشوهة ، وعصر الحروب هو عصر قامت فيه حربان عالميتان نجم عنهما فساد كثير وخراب كثير . يضع هيسه في هذا المكان البعيد والزمان البعيد شخصية من النمط المتكرر لديه ، يوزف كنشت . . ويتتبع مراحل نموه مرحلة بعد مرحلة مؤكداً على نموه الفكري ، مركزاً الأضواء على اكتمال مفاهيمه وتصوراته في امور الثقافة خاصة . فالرواية اذن من نوع روايات النمو ، هذا النوع المحبب الى نفس هيرمن هيسه ، والذي يقوم على وصف نمو انسان من الصغر الى النضج . والرواية من النوع الفلسفي أولاً وقبل كل شيء آخر . ويتخذ هيرمن هيسه اسلوباً فنياً مصدره الهند ، هو اسلوب تنويع الشخصية الواحدة وعرضها على أشكال متعددة ، استناداً الى عقيدة التناسخ الهندية . فما تنتهي الرواية حتى يبدأ الكاتب في روايات أخرى قصيرة يزعم انها من مخلفات يوزف كنشت ، تدور حول الشخصية المتنامية في بيئات متنوعة وأزمان متباينة .

ولعل هيرمن هيسه يقصد بهذا الاسلوب الى التأكيد على دوام الثقافة واتصال أنماطها بعضها ببعض الآخر . وينتهج هيرمن هيسه مناهج كثيرة في معالجة موضوعه ، وهو موضوع بسيط في حد ذاته ، فهو تارة يستعمل المنهج التاريخي دون الأخذ بمفاهيم وفلسفات مسبقة ،

وهو تارة يستعمل المنهج الصوفي دون أن يربط نفسه بصوفية ديانة بعينها . انه يصور بدقة ويقدم الوثائق ويحلل ويجمع ويؤاخي بين نواحي الثقافة كلها حتى يصل ببطله الى نعمة التمتع بالصفاء . يدخل يوزف كنشت الاقليم الكاستالي وكأنما اختاربه المقادير خلفاً لاستاذة الموسيقى الكبير ، وهو ينمو في الاقليم ، وكلما ازداد نمواً ، ازداد أستاذ الموسيقى ضعفاً ، ويوزف كنشت موهوب في الموسيقى موهبة رائعة ، والموسيقى تحتل في الثقافة الكاستالية أعظم مكان ، فهي التي تقوم على التأمل الباطني وتعبر عن الصفاء . ويوزف كنشت موهوب في نواحي الفكر الاخرى ، وهو يتعلم في مدراس الاقليم ويتعلم كذلك في الدير البندكتيني على يد الأب ياكوبوس وهو صورة رسمها هرمن هيسه نقلا عن العلامة المؤرخ العظيم ياكوب بوركهات . وما يكتمل ليوزف كنشت هذا العلم كله حتى يموت الاستاذ تدماس فون درترافه ، استاذ لعبة الكريات الزجاجية ، وقد رسم هيسه شخصيته جامعة للامح شخصية توماس من . ويقع الاختيار على يوزف كنشت ليكون خلفا للاستاذ الراحل ، وليترع على عرش الاقليم الثقافي . ويتبين يوزف كنشت نقطة الضعف في الكيان الكاستالي ، انه يصل بالثقافة الى أسنى مراتب النمو ، ولكنه بعيد عن الواقع ، بعيد عن دنيا الناس . وهو يلتقي بيلينيو ديزنيوري ممثل الدنيا الواقعية ، فيتأكد من شكوكه ويسمع من بيلينيو أن ابنه لا يجد التربية المناسبة له ، بينما الاقليم الكاستالي قائم يتخذ مظهر الازدهار . فماذا لو ظهر جيل كله من أمثال ابن بيلينيو ؟ من المسئول عن تدهور هذا الجيل ؟ أين العلاقة بين الثقافة الهائلة في الأعالي وطلاب الثقافة الفارقين في الحضيض ؟ ويقرر يوزف كنشت أن يخرج من الاقليم الكاستالي وأن ينزل الى الدنيا ليعلم ابن بيلينيو . ولكنه يموت ولما يمض على خروجه الا القليل من الوقت . وتكتنف موت يوزف كنشت ألوان من الغموض كثيرة ، فهو لم يتمكن من أداء المهمة التي آمن بها وخرج من أجلها ، ولكن الميتة لم تأت نتيجة لفشله ، بل لقد جاءت في وقت كان النجاح يشق على بواردها . ويبدو أن هرمن هيسه لم يشأ أن يطيل الرواية الى أن ينفذ يوزف كنشت مخططه ، واكتفى بوصول مفاهيم كنشت الجديدة الى صورة قابلة للتنفيذ ، وسحب الاستاذ العظيم الى مكانه الممتاز في جوهر الطبيعة بين النور المشرق والخضرة النضرة .

ان هرمن هيسه يرد في هذه الرواية مفاهيم الثقافة ومفاهيم الفن والعلم والصناعة وآمال الناس في الحياة السعيدة والعيشة الرغدة الى اصولها ، وهو يتقدم خطوات الى الامام يمتاز بها على معاصريه ، وعلى رأسهم توماس من ، وعلى أعماله المبكرة ، ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . انه يذهب الى ضرورة اعادة النظر الى الثقافة ككل ، والى ضرورة رد الصفاء اليها ، والى انماء الثقافة في حد ذاتها ، والى انماء الثقافة بأفرعها المختلفة خدمة للناس ، فمنهم تعيش وعليهم تقوم ومن أجلهم تزدهر .

كتب يوزف كنشت خطابا أرسله الى ادارة كاستاليا ينبئها فيه باعتزامه الخروج الى الدنيا ويذكر فيه الاسباب التي دعت الى اتخاذ قراره، يقول :

« ان المؤسسة الكاستالية - طافتنا ومعهدنا العلمي التربوي بما فيه من لعبة الكريات الزجاجية وكل ما سواها - نلوح للاخوة أفراد الطائفة شيئاً بديهاً مفهوماً بذاته ، كما يلوح للناس جميعا الهواء الذي يتنفسونه والأرض التي يقفون عليها . فلا يكاد أحد يفكر مرة في أن الهواء والأرض قديتبددان او يفكر في احتمال أن ينعدم الهواء وأن تختفي الأرض من تحت أرجلنا . لقد كان من حظنا أن نعيش ناعمين في عالم صغير نظيف مرح ، والغالبية العظمى منا تعيش - وان بدا هذا عجيباً - في خرافة تصور لها ان

عالمنا هذا كان دائماً موجوداً وأنا دفعنا بالميلاد الى داخله . وأنا أيضاً عشت سنوات شبابي في هذا الخيال اللذيذ ، بينما كانت الحقيقة الواقعة معروفة لي تماماً ، أعني أنني كنت أعرف أنني لم أولد في كاستاليا ، بل أن بعض الإدارات أرسلتني إليها حيث نلت حظي من التربية ، وأن كاستاليا والطائفة والهيئة التربوية والمدارس ودور المحفوظات ولعبة الكريات الزجاجية لم تكن عملاً من أعمال الطبيعة ، بل هي كائنات خلقتها إرادة الإنسان ، وأنها - شأن كل ما يصنعه الإنسان - زائلة . كل هذا كنت أعرفه ، ولكنه لم يكن يتخذ في مفهومي صفة الواقعية ، فلم أكن أطيل التفكير فيه ، بل أمر عليه مروراً عابراً ، وأنا أعرف أن ثلاثة أرباعنا أو أكثر سيعيشون في هذا الوهم العجيب اللذيذ وسيموتون فيه . (. . .)

تعرض مؤسسة مثل اقليمنا كاستاليا - الذي هو دولة صغيرة للفكر - لأخطار داخلية وأخطار خارجية . أما الأخطار الداخلية ، أو على الأقل بعضها ، فمعروفة لنا ، ونحن نتبينها ونكافحها . ونحن لا زلنا نرد بعض تلاميذ مدارس الصفوة لأننا نكتشف فيهم صفات ودوافع لا سبيل الى اقتلاعها تجعلهم غير صالحين لجماعتنا ، خطرين عليها . ونحن نعتقد أن أغلب هؤلاء التلاميذ ليسوا بشراً قليلي الأهمية ، بل نعتقد فقط أنهم غير لائقين للحياة الكاستالية وحدها ، وأنهم بعد عودتهم الى الدنيا يجدون فيها ظروف حياة أكثر ملاءمة لهم ، وأنهم يصبحون هناك رجالاً مجدين . وقد أثبتت خبرتنا في هذا المجال فعاليتها ، حتى يمكننا أن نقول عن جماعتنا عموماً أنها متمسكة بمكانتها وبأدبها ، وأنها تقوم بمهمتها فتمثل طبقة سامية وطبقة نبيلة أرستقراطية من أهل الفكر وتنشئ أجيالاً جديدة لها . ومن المحتمل ألا يكون فيمن يعيشون بيننا من ذوى الدناءة ومحدثي الشغب إلا النسبة الطبيعية المقبولة . أما الأمر الذي لا يتجدد من العيب الا قليلاً ، فهو زهو الطائفة ، وتكبر الطبقة . أنه التكبر الذي تندفع اليه ، اندفاع الفؤاية ، كل طبقة نبيلة أرستقراطية ، كل طبقة لها امتيازات ، والذي تلام عليه كل طبقة أرستقراطية لوماً لا ينقطع ، نارة بحق وتارة بغير حق . وتاريخ المجتمعات يبين أن هناك اتجاهها يظهر في كل مجتمع رامياً الى تكوين طبقة أرستقراطية تكون قمة المجتمع وتواجه . ويبدو أن تكوين الأرستقراطية من أي نوع كانت أو التمكين لحكم المتأخرين - سواء اعترفنا بذلك أو لم نعترف - هو الهدف الذي تسعى اليه كل المحاولات الرامية الى انشاء مجتمع من المجتمعات ، وهو مثلها الأعلى . ومن الممكن أن نتبين في المجتمعات على الدوام كيف أن السلطة ، سواء كانت ملكية أو غير ملكية ، تظهر استعدادها لتشجيع الطبقة الأرستقراطية الناشئة ، فتمنحها الحماية ، وتفدق عليها الامتيازات ، سواء كانت هذه الأرستقراطية سياسية أو غير سياسية ، قائمة على الحساب والنسب أو على الاختيار والتربية والتعليم . والأرستقراطية التي تنعم بالتميز والفضل تقوى دائماً تحت هذه الشمس ، وهي عندما تقف تحت هذه الشمس وهذه الامتيازات تدخل في مرحلة من مراحل تطورها هي مرحلة الفؤاية التي تؤدي الى الفساد . ونحن اذا اعتبرنا طائفتنا أرستقراطية ، وحاولنا أن نفحص أنفسنا على هذا الأساس ، لننتبين الى أي حد يبرر سلوكنا نحو الشعب ككل ونحو العالم ككل مكانتنا الخاصة ، وإلى أي حد قد تملكنا ما يميز الأرستقراطية من زهو وتعال وفخار وتظاهر بالعلم الواسع والمكابرة والجحود ، لاكتشفنا أشياء تقض مضاجعنا . من الممكن أن يكون الكاستالي الحالي صاحب طاعة لقوانين الطائفة ونشاط وكد واشتغال رفيع بأمور الفكر ، ولكن لا يفتقر الى بصيرة بمكانه في مجموع الشعب والعالم وتاريخ العالم ؟ هل له معرفة بأساس وجوده ، هل يعرف أنه كورقة أو زهرة أو فرع أو جذر في كيان عضوي حي يتصل به ؟ هل يعرف شيئاً عن التضحيات

التي يقدمها الشعب من أجله إذ يوفر له الفذا والكساء ويمكنه من التعليم ومن القيام بالدراسات المختلفة ؟ (...) والخلاصة أن هذه الثقافة الكاستالية ، هذه الثقافة السامية النبيلة التي أقف منها موقف الاعتراف بالجميل ، لا تتخذ في أيدي غالبية أصحابها وممثلها صفة العضو والأداة الموجهين على نحو فعال إلى أهداف تخدم عن قصد أشياء رفيعة أو وضيفة ، أن هذه الثقافة تميل في نظرهم إلى المتعة الذاتية والصفاء الذاتي وإلى ابتداع واستخراج أشياء فكرية لا تخص إلا الفكر وحده . وأنا أعلم أن هناك عددا كبيرا من الكاستاليين المنصفين ذوي القيمة الرفيعة الذين لا يقصدون غير الخدمة ، وأعني بهم المعلمين الذين تلقوا تعليمهم عندنا ، وخاصة أولئك الذين يقومون هناك في البلاد بعيداً عن جو الإقليم اللذيد وما فيه من ألوان التذليل الفكري ، بمهمة في مدارس العالم الخارجي لها قيمة لا سبيل إلى تقديرها حق قدرها . هؤلاء المعلمون الساجعون الذين يقومون بالعمل خارج إقليم كاستاليا هم في الحقيقة وواقع الأمر الوحيدون بيننا الذين يحققون هدف كاستاليا بالفعل ، ويقدمون بعملهم للبلاد والشعب خيراً كثيراً نرد به بعض ما نأله . (...) أما الأخطار التي تتهددنا من الخارج فهي أن يأتي يوم تعتبر البلاد فيه كاستاليا وثقافتنا ترفاً لا سبيل إلى الاستمرار في الكلفة ، والحرص عليه ، بل وتحول نظرنا إليها نحن من نظرة طيبة فيها الفخار بنا ، إلى نظرة تمثلنا متطفلين ومؤذيين وكذابين وأعداء . (...) أن نظامنا وطائفتنا قد تجاوز كلاهما ذروة الازدهار والسعادة التي يسمح سير أحداث العالم الغامض بها أحياناً لما هو مرغوب وجميل . ونحن الآن في تدهور (...) أننا فيما اعتقد قد وصلنا تاريخياً إلى مرحلة التهدم . وسيأتي هذا التهدم بلا شك (...) فهناك أوقات عصيبة تقترب ، والناس يحسون في كل مكان بوادرها (...) هناك تهديد لا للسلام فحسب ، بل وللحياة والحرية (...) هذه الموجة الآن في الطريق ، وستطيح بنا يوماً ما (...) ولكنني لا أستطيع أن أصم أذني عن سؤال . ماذا ينبغي علينا ، وماذا ينبغي عليّ فعله لمقاومة هذا الخطر ؟ (...) كلما علت ثقافة الإنسان ، وكلما عظمت الامتيازات التي يتمتع بها ، كلما كانت التضحيات التي ينبغي عليه تقديمها في الأزمات كبيرة . (...) والجبان من يهرب من الجهود والتضحيات والأخطار التي يتعرض لها شعبه . والجبان الخائن أيضاً هو من يخون مبادئ الحياة الفكرية من أجل مصالح مادية ، من يكون على استعداد مثلاً لأن يترك لأصحاب السلطان أن يقرروا حاصل ضرب اثنين في اثنين . أن التضحية بحب الحقيقة ، وبالأمانة الفكرية وبالأخلاص لقوانين ومناهج الفكر من أجل مصلحة أخرى مهما كانت ، حتى ولو كانت هي مصلحة الوطن نفسه ، خيانة . (...) ولا ينبغي إذن أن يصبح الكاستالي رجل سياسة ، وإنما ينبغي في حالة الضرورة أن يضحي بنفسه ، دون أن يضحي قط باخلاصه للفكر . (...) لن نحتاج إلى أحد قدر حاجتنا إلى المدرسين ، إلى الرجال الذين يعلمون الشباب القدرة على القياس والحكم ، ويكونون قدوة لهم في احترام الحقيقة وطاعة الفكر وخدمة الكلمة . ولا ينطبق هذا على مدارس الصفوة عندنا ، تلك المدارس التي سينتهي وجودها يوماً ما إلى نهاية ، وإنما ينطبق بالدرجة الأولى على مدارس العالم الخارجي حيث يتربى ويتعلم المواطنون والفلاحون وأرباب الحرف والجنود والساسة ما كان هناك أولاد ، وما كان الأولاد صالحين للتربية . هناك في هذه المدارس أساس الحياة الفكرية في البلاد (...) .

★★★

كانت أحداث عصر النازية بمراحلها المختلفة المتتالية : مرحلة يأس وضياع بعد الحرب العالمية الأولى التي مهدت لها - ومرحلة سيطرة الشر والعنف باسم القوة والكرامة - ومرحلة الحرب العالمية الثانية التي تسببت في ألمانيا وخارج ألمانيا خسائر فادحة - ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بما فيها من محاولة تصفية آثار الماضي ومحاولة إقامة حاضر أكثر أمناً . في هذا الإطار تتخذ رواية « **لعبة الكريات الزجاجية** » مكاناً بالغ الأهمية ، إذا نحن أستخرجنا عنصراً واحداً من عناصر هذه الرواية وهو عنصر مناهضة الطفيان النازي بالذات ، والطفيان الأعمى بصفة عامة ، وجمعنا مثلاً رواية « **الطاغية والحكمة** » لفرنر برجنجرين و « **في السماء كما في الأرض** » له أيضاً .

و فرنر برجنجرين ابن طبيب من ريجا على بحر البلطيق . ولد في عام ١٨٩٢ ودرس القانون والتاريخ والآداب في جامعات ماربورج وميونخ وبرلين حتى عام ١٩١٤ . وزج به في الحرب واشترك في معارك متعددة ضد الجيش الاحمر في منطقة البلطيق . فلما انتهت الحرب اشتغل بالصحافة ، وأحب الرحلات وبخاصة الرحلات التي نحمله الى الجنوب الدافئ . وظهرت له قصص قصيرة وطويلة نجحت ، فتحول الصحفي الى أديب يحترف الأدب ولاشيء غيره . وتوفي فرنر برجنجرين في عام ١٩٦٤ . وتتميز الأعمال الروائية لبرجنجرين بأنها تجمع بين مصدرين أساسيين : الطبيعة والتاريخ . . الطبيعة التي تمثل الخليقة المنسجمة العظيمة . . والتاريخ الذي تكمن في طياته الاحداث العظيمة المليئة بالمعنى والسلوى . ويؤمن برجنجرين بالله وبحكمته الكبرى التي يبثها في قلوب من يعتمدون عليه ويثقون في عونه . ويؤمن برجنجرين بأن العالم الجميل الخير السليم هو العالم الذي يتعانق فيه الدين والفن . ولهذا كانت روايات برجنجرين وقصصه هادئة ، حلوة ، تفرح بالخير عند ما يأتي ، وتلتصم القوة الروحية لتحمل الصعاب عندما تنزل ، فهي تتحرك بين البهجة والصفاء والسلوان . ان **التدهور** . الذي **اعتور الدنيا** **انما يرجع في نظر برجنجرين الى انصراف الناس عن الدين** ، ويكاد أن ينصح قارئه بأن يلتصم في **العودة الى حظيرة الدين شفاء لما في صدره** . وكان برجنجرين يرى للأديب في المجتمع وظيفة الوقوف بجانب المنكوبين الذين يتعرضون للطفيان فيقوى عزائمهم .

تدور أحداث رواية « **الطاغية والحكمة** » التي أخرجها في عام ١٩٣٥ في مدينة كاسانو الإيطالية في عصر النهضة . الطاغية يصدر أوامره بالبحث عن القاتل في جريمة غامضة راح ضحيتها الراهب فرا أجوستينو الذي كان مكلفاً بمهمة دبلوماسية . ويجد المسئولون في البحث ولكنهم يقعون في مأزق دونه كل مأزق : ان الأدلة كلها تشير الى ان الطاغية هو القاتل . وليس من بين القائمين على العدل والأمن في المدينة من يجد في نفسه الجرأة على مواجهة الطاغية بهذه النتيجة . ولهذا فهم يسلكون سبلاً معوجة . رئيس الشرطة ميسر نيسبولي يبحث عن انسان يرىء يمكنه أن يلبسه التهمة وان يقدمه الى الطاغية بأدلة تثبت انه هو القاتل . وهذه هي مونا فيتورينا ، عشيقة رئيس الشرطة ، تقدم الى عشيقها العون في هذه المهمة ، انها تزيف ورقة بخط زوجها المحتضر يعترف فيها بأنه هو الجاني . أما ديوميده ابن المتوفى من زوجة اخرى فيفرغ للفلة الدنيئة التي تركبها الزوجة الدنيئة في حق زوجها المتوفى ، ويقرر أن يفعل شيئاً ينقذه شرف أبيه ، ويحفظ لنفسه الارث الذي سيضيع عليه بالمصادرة عند ثبوت التهمة . ويلجأ الابن الى غانية ينقدها مالا لتشهد كذبا على أن أباه كان لديها في الليلة التي حدثت فيها الجريمة . ثم هذا هو الصباغ

سبيرونه يتقدم للاعتراف بأنه الجاني حتى ينقذ المدينة وأهلها من هذه المحنة التي يعتقد أنها ستضر بالكثيرين ، ويؤمن بأنه بذلك يفعل خيراً ثاب عليه . وهنا يدعو الطاغية المحكمة الى الانعقاد . وليست القضية المعروضة على المحكمة هي قضية قاتل الراهب ، فالطاغية يعلن انه هو الذى قتله عقاباً له على الخيانة وافشاء الاسرار . ان القضية هي قضية الشجاعة فى الحق . ويتحدث الطاغية عن النفس الانسانية وكيف وجدها ضعيفة ما تكاد الفؤاية تمثل أمامها حتى تنحدر الى الاثم . ويقول انه فى الحقيقة لم يكن ينوى القيام بهذا البحث الشامل الذى تعددت شخصياته ، انه كان ينوى فى البداية اختبار ولاء رئيس الشرطة . واذا كانت النتيجة فى ناحية منها قائمة ، فهي فى الناحية الاخرى ناصعة : لقد ظهر بين الناس رجل قرر ان يضحي بنفسه من أجل راحة الجميع . ولقد دفع هذا العمل العظيم الطاغية الى أن يغير مفاهيمه وأن يعود الى الله ويتيح للناس الحياة التي ارادها لهم .

واضح أن برجنجرين يعرض فى اسلوب روائي شيق مفهوم « حب الآخرين » الذى تقوم عليه المسيحية عرضاً يقصد الى اصلاح قلوب الناس ، وهو يصل به الى أبعد غاية عندما يجعل الصباغ سبيرونه يطلب الموت حباً فى الآخرين . وبرجنجرين ينبه الى حكم الطفيان النازى وكأنه يطالب الطاغية بأن ينظر فى قلبه وأن يعترف بجرمه وأن يقف بنفسه أمام المحكمة قبل ان يفسد ضمائر الناس ويضطرهم الى اعمال ما كانوا يأتون بها لولا القهر والخوف . والرواية فيها حديث مواساة رفيق لا شك انه لا يصل الى قلوب الناس جميعاً فى المجتمعات التي استبدت بها المادة ، ولكنه محفوظ فى سطور الرواية يطلبه من يحتاج اليه وقت أن يحتاج اليه .

اما رواية « فى السماء كما فى الأرض » (١٩٤٠) فتدور أحداثها فى القرن السادس عشر فى اقليم براندنبورج بألمانيا . يتخذ الأمير يواخيم الأول أمير براندنبورج المنجم كاريون مستشاراً له يسأله النصيح فيما يعرض له من امور ، فيقرأ هذا طوالع النجوم ويرد عليه بما يجده فيها . ويتنبأ المنجم ذات يوم بأن مدينة برلين ومدينة كولن ستعرضان فى يوم معين من عام ١٥٢٤ لفيضان خطير يفتك بالحرث والنسل . ويقرر الأمير ان يخفي هذا الخبر عن الناس حتى لا يأخذهم اليأس فيصدر منهم مالا تحمد عقباه . ويتخذ الأمير مجموعة من القرارات من بينها حظر مغادرة البلاد وحظر بناء السفن والمركبات المائية اعتقاداً منه أنه بذلك يشيع الاطمئنان بين الاهالي ، ولكن هذه القرارات تثير مخاوفهم وتدفعهم الى التساؤل عن سببها . ويتسلسل الخوف الى نفوس المحيطين بالأمير الذين يعرفون الأمر ، ويشتد خوفهم كلما اقترب اليوم الموعود . فهذا واحد من البلاد يحاول الهروب مع خطيبته الى خارج البلاد ، فيعاقب بالقتل . وهذا هو المنجم كاريون يحس اليأس ثم لا يجد بداً من تمالك نفسه . بل ان الأمير نفسه يفقد شجاعته ، وما ترجوه عشيقته كاتارينا التي انتزعها من زوجها رغماً عنها أن يطلق سراحها ، حتى يستجيب لها ، ويدبر أمره مع قائد الجيش على أن يمكنه من اللجوء مع حاشيته الى جبل مرتفع يتقي فوقه الفيضان عندما تقع الواقعة . ويأتي اليوم الموعود وتظلم السماء . ويثور الناس بتحريض من زوج كاتارينا ، ويهرب المجدومون من معتقلهم ، ويسترسل الأشرار فى أعمال السرقة والسلب والنهب والقتل ، ويفزع الناس الى دور العبادة ، بينما الامطار تنهمر ، والمياه تملو . وهنا تتبدل حال الأمير ويصحو ضميره ويتذكر واجبه فيخرج الى الناس ويعيد اليهم الاطمئنان ، ويقف بجانبهم حتى تنكشف الغمة . وما ينبغي للانسان ان يخاف ، بل عليه أن يؤمن بالله ، وأن يعتمد عليه ، فيجد القوة التي تمكنه من اجتياز المحن .

هذا العون الذي أراد قرن برجنجرين في عام ١٩٤٠ ، والحرب العالمية مشتتة النيران ، والمحنة تتحول في داخل ألمانيا تدريجياً الى كارثة ، أن يقدمه الى الناس : ايمان يعيد الى النفس هدوءها ، ايمان يوقظ الضمير اذا غفا .

★ ★ ★

ومن كتاب الرواية الذين يتخذون من الدين على نحو مباشر أو غير مباشر أساساً لأعمالهم نذكر شستيفان أندرس (١٩٠٦ - ١٩٧٠) واليزابت لانجيسر (١٨٩٩ - ١٩٥٠) وراينهولد شنايدر (١٩٠٣ - ١٩٥٨) وايدتساردشاير (١٩٠٨ -) واينا زاينل (١٨٨٥ -) والبرشت جوس (١٩٠٨ -) وجرتروود فون لوففور (١٨٧٦ -) وتستحق الأدبية جرتروود فون لوففور أن ننظر الى أدبها الروائي بشيء من التفصيل فقد قدمت في حياتها الطويلة النشطة مجموعة كبيرة من الأعمال الروائية ذات الطابع الديني المسيحي الواضح ، وعبرت في مقالات متعددة عن مفهومها الذي أقامت عليه أعمالها ، فكانت بذلك كله ركناً هاماً من أركان هذا النوع الأدبي الذي قد يبدو لنظرنا المتعجلة غريباً أو مستحدثاً وهو في الحقيقة أقرب الأنواع الى الرواية منذ نشأتها . ولدت جرتروود فون لوففور في عام ١٨٧٦ في ميندن باقليم فستفاليا بألمانيا ، وكان أبوها ضابطاً من أصل فرنسي ارستقراطي قديم . ودرست في هايدلبرج على العالم اللاهوتي المعروف ارنست ترولتش ، ثم تحولت في عام ١٩٢٥ من المذهب البروتستانتي الى المذهب الكاثوليكي . وتعتبر جرتروود فون لوففور في رواياتها عن موضوعات لا يكاد يكون من الصعب تحديدها : انها تعبر عن الايمان العميق الذي لا يظهر في المعاناة والالام بل يظهر في مسلك يتسم بقوة رائعة مثل التضحية أو العفو والغلبة ، ثم هي تضع المرأة في مكان ممتاز فهي التي تمثل الايمان والرحمة والتضحية والفضيلة ، وهي التي تتحول من الضعف الى القوة وتغير مجرى الأحداث . وطريقها الفنية تعتمد على وضع الشخصية المحملة بالاثم والخطيئة في مواقف صعبة من وجهة نظر الكنيسة أو العقيدة ثم تحلل المشكلة ، وقد تبلورت على هيئة مشكلة دينية لاهوتية كنسية ، وتذهب بهافي مجال التأمل والتفكير والاستجلاء والحل كل مذهب ، وتنتصر في النهاية للمبادئ الكنسية والفضائل المسيحية . - ومن أشهر روايات جرتروود فون لوففور رواية « منديل فيرونيكا » التي تحمل عنواناً يشير الى اسطورة القديسة فيرونيكا التي ينسب اليها انها قدمت الى المسيح المصلوب منديلاً تجفف به عرق جبينه المتقاطر من فرط الألم والعذاب فانطبع عليه وجهه ، وتقصد المؤلفة بهذا العنوان الى التنبيه منذ البداية الى طريق من العذاب لا تدرس فيه آثار الشهداء . وتنقسم الرواية الى قسمين ظهر الجزء الأول منها في عام ١٩٢٨ تحت اسم « نافورة روما » وظهر الجزء الثاني والآخر في عام ١٩٤٦ تحت عنوان « تاج الملائكة » . تدور الأحداث في الجزء الأول قبيل الحرب العالمية الأولى حول بنت اسمها فيرونيكا ، مرهفة الحس ، حسنة التفكير ، معتدلة النمو في كل ناحية ، تموت امها بعد أن توصي بأن تؤخذ البنت من ألمانيا الى إيطاليا ، الى روما ، حتى لا تظل تحت تأثير أبيها . وتعيش فيرونيكا في بيت جدتها التي تأوى في البيت ابنتها ، خالة فيرونيكا ، ايدلجارت التي تضطرب في أمور الدين ولا تصل فيها الى بر ، وتأوى الجدة كذلك الفنان الألماني الشاعر انتسيو رغبة منها في تشجيعه وتمكينه من الكتابة . وتجد فيرونيكا في انتسيو الانسان المقرب الى قلبها الذي يصطحبها في جنات روما ويطلعها على الكثير من شواهد الثقافة المنوعة في هذه المدينة الخلابة . وما ان تقترب فيرونيكا من هيكل كنيسة القديس بطرس حتى تخر ساجدة فقد نشأت على الايمان بالمسيحية وعلى ممارسة شعائرها وكانت التقوى محبة الى نفسها تضيء لها الطريق مهما كانت

ظلمته . أما انتسيو فكان ينكر المسيحية كل الانكار ، ويستقبح الايمان بشيء من أسرارها والقيام بشعائرها ، وكان يفكر في دين أقرب الى قلب الانسان في العصر الحديث ، لا يحتاج الانسان للايمان به الى مسالك صعبة يحتاج فهمها الى درس في التاريخ ، وغوص في الماضي السحيق . ولهذا غضب انتسيو من فعلة فيرونیکا ورأى فيها لونا من السخف وأصبحت فيرونیکا تواجه موقفاً صعباً ، فهي لا تستطيع أن تتخلى عن الرجل الذي ملك عليها نفسها ، وهي لا تستطيع أن تنكر المبادئ التي تجرى في نفسها جريان الدم في العروق . وليست المحن ذات الأسباب الدينية بجديدة على هذه البيئة ، فهذه الخالة ايدلجارت كانت فيما مضى قد ارتبطت قبل اختها بوالد فيرونیکا برباط الحب ثم انعقدت خطبتهما الى ان اكتشفت ايدلجارت ان الخطيب لا يقدر شيئا من المسيحية فقطعت ما بينها وبينه . ثم عاشت الخالة بعد ذلك تارة ما تستحسن مسلكها في الماضي ، وتارة تستسخره حتى وصل بها الامر الى الابتعاد عن الكنيسة وأسرارها ثم انكارها انكاراً وصل الى درجة معاداة فيرونیکا . وذات يوم احتدم الشجار بين الخالة وبنت اختها وهمت الخالة بأن تضرب فيرونیکا بالصليب فارتد عليها وأصابها هي ، وفقدت وعيها ، فلما عادت الى نفسها أدركت خطأها طوال حياتها ، وأنها أذنبت في حق الرب ، وطلبت الكاهن ليعيد ما بينها وبين السماء الى أحسن حال ، ولفظت أنفاسها الأخيرة وقد أقرت بذنبها ، وندمت ، وتابت واستحقت الغفران . أما فيرونیکا فقد وجدت في هذه الواقعة ما قوى ايمانها وثبت أقدامها ، حتى انها فكرت في دخول الدير ، ولكنها عادت فتذكرت القديسة فيرونیکا ، وفكرت أن تسعى بالخير في الدنيا . ولقد مات أبوها وعين وصياً عليها كلفه بأن يترك لها مطلق الحرية في اختيار دينها ومذهبها ، فلما كتب الوصي اليها أن تأتي لم تتأخر ، خاصة وانه لم يعد لها في روما أحد ، بعد أن ماتت الجدة والخالة ورحل انتسيو . أما أحداث الجزء الثاني فتدور بعد الحرب العالمية الاولى ، لقد عادت فيرونیکا الى المانيا واتصلت بها حياتها تحت وصاية صديق لايها استاذ في جامعة هايدلبرج ، والتقت بالصديق القديم انتسيو ، كانت لا تزال من حين لآخر تفكر في دخول الدير ، ولكن الوصي والصدیق اقنعاها بأن تؤجل التفكير في هذا الامر الى ان تفرغ من دراسة مكنة بالجامعة . ولم تطب لفيرونیکا الحياة في بيت الوصي لأن زوجه التي لم تعقب أولاداً لم تحتمل وجودها . ولم يعد لفيرونیکا سوى انتسيو . ولكن الفارق بينهما في التفكير ، وخاصة في موضوع الايمان ، كان قد ازداد حدة . أما هي فكانت قد ازدادت ايماناً ، وأما هو فقد شارك في الحرب وعاد منها وقد تجرد من كل شعور ديني . وإذا كان الدين يفرق بينهما ، فقد كان الحب يقارب بينهما . انه عندما سقط جريحاً في ساحة القتال صاح منادياً اسمها ، وأنها تظن أنها في تلك اللحظة سمعت صوته يرن في أذنها على ما كان بينهما من بعد شاسع ، وأصبحت فيرونیکا تحدث نفسها بأن الرب أراد لها أن تتمسك بهذا الشاب وأن تهديه الى الايمان ، وأصبحت فيرونیکا تحدث نفسها بأن الرب أراد تأثيراً فيه . وصارح انتسيو فيرونیکا بحبه فرحبت ، وأعلنها عزمه على الزواج بها ، فقبلت . كانت تمنى نفسها بأن تعتمد على الرباط الوحيد القائم بينهما ، رباط الحب ، في اقناعه ، ولكنها في الوقت نفسه كانت تحس بالخوف لأنها اذ تربط نفسها برجل يجاهر بالكفر ترتكب ما لا ترضى عنه الكنيسة ، وكانت ترى في انتسيو شخصية تضطرب أمامها أحاسيسها كل الاضطراب ، فهو انسان يجسم الحب الذي تهفو اليه ، ويجسم في الوقت نفسه الكفر الذي تنفر منه . لهذا كانت فيرونیکا لا تفتأ تؤخر موعد الزواج . وكان انتسيو لا يفهم لمسلكها سبباً مقنعاً ويتهم الوصي بحضها عليه . فلما مرضت ام انتسيو انتقلت فيرونیکا الى البيت لتدبر اموره ، ولكنها كانت مصرة على التمسك بايمانها ، وعدم التخلي عنه . واثمها خطيبها بأنها تدفع به الى الهاوية وبأنها لا تقيم وزناً لحبه وسعادتهما . وقررت فيرونیکا أن تتشبه بالمسيح الذي رضي بتحمل عبء التضحية وحده كاملاً على أمل ان يرحم الرب الآخرين

جميعاً فخرجت من الكنيسة وتزوجت انتسيو عن غير طريقها . ولكن التضحية التي أقدمت عليها كانت أكبر من أن تستطيع هي تحملها ، فانهارت أعصابها ، وضعفت صحتها ، وطالبت انتسيو بأن يأتي إليها بالكاهن حتى يعدها للموت . ولكن انتسيو نهرها وأغلظ لها . وأصاب فيرونیکا مس من الجنون ، أفادت مرة منه ، فظنت أنه تارى انتسيو يأتي إليها بالكاهن ليصلح ما فسد بينها وبين الكنيسة .

هذه الرواية الطويلة لجرتروود فون لوفور رواية دينية اذا ما اعتمدنا في تقييمها على السمة الغالبة عليها ، ولكنها كفالية الأعمال الفنية ، وبخاصة الأعمال الروائية الكبيرة ، متعددة العناصر ، والأبعاد . فهي رواية ترسم صورة للصراعات الفكرية في المجتمع الأوروبي المعاصر ، وتوضح على طريقته المسكرين المتضادين ، معسكر المتمسكين بالدين ، ومعسكر الذين لا يستطيعون التمسك بالدين . هذه ناحية لا يصح ان نفعل عنها في عرضنا لأعمال جرتروود فون لوفور . وهناك ناحية ذات أهمية ليست بالقليلة ، وهي طريقة الأدبية في رسم الشخصيات وحرصها على الدراسة النفسية واستجلاء الدوافع والانفعالات . واذا كان علم النفس قد أصاب تقدماً كبيراً في القرن العشرين وتعددت مدارسه واشتهر بعضها شهرة تكاد تكون شعبية مثل مدرسة التحليل النفسي ، فمن الطبيعي أن يظهر هذا العلم ومناهجه على الفن الروائي .

وهناك أديب نمساوي كبير هو روبرت موزيل برع في التحليل النفسي للشخصيات وتحليل المؤثرات الاجتماعية التي تنعكس على حياتهم . ولد روبرت موزيل في عام ١٨٨٠ في كلاجنفورت في اسرة يشغل أفرادها وظائف رفيعة في الدولة وتزخر بالنابيين من المهندسين والضباط والعلماء وكان الأب مهندساً واستاذاً في كلية الهندسة ، وكانت الاسرة تريد لروبرت ان يصبح ضابطاً فالحقته بالمدرسة العسكرية . وبينما هو يدرس المدفعية اكتشف انه ولد ليكون مهندساً فالتحق بكلية الهندسة ودرس هندسة الآلات وأصبح في عام ١٩٠٢ معيداً في كلية الهندسة بشتوتجارت . ولكنه ما لبث أن اكتشف في نفسه ميلاً قوياً الى الفلسفة وعلم النفس والمنطق فالتحق بالجامعة لدراستها حتى نال فيها الدكتوراه في عام ١٩٠٦ ، وعمل بعد ذلك أديباً لا يجمع الى الأدب الا القليل من الأعمال ، فهو تارة يشغل أميناً للمكتبة بجامعة فيينا ، وتارة يكتب في الصحافة . فلما قامت الحرب العالمية الاولى اشترك فيها ، وظل ينتقل في أعمال بين وزارة الخارجية والحربية والصحافة ، ويغير مكان اقامته من النمسا الى ألمانيا ثم سويسرا حتى مات في عام ١٩٤٢ . وقد نشر موزيل روايات من نوع الدراسة السيكولوجية لها قيمة كبيرة منها رواية « اضطراب التلميذ تورليس » في عام ١٩٠٦ ورواية « ثلاث نساء » في عام ١٩٢٤ . أما أعظم أعماله الروائية فعمل ضخيم يحمل اسم « رجل بلا صفات » كان المفروض أن يكتمل في أربعة أجزاء ، ولكن موزيل لم يكمل منه الا الأجزاء الاولى ، فخرج الجزء الاول عام ١٩٣٠ والثاني في عام ١٩٣٣ والجزء الثالث من مخططاته في عام ١٩٤٣ ، وهناك طبعات محسنة ظهرت في عام ١٩٥٢ ثم في عام ١٩٥٦ . وتتضمن الرواية الضخمة القليل من السياق والكثير من الأفكار ، ولقد أحل موزيل مكان القالب الروائي القديم قالباً جديداً بما أخذ به من مناقشات موسعة ودراسات تناول بها موضوعات تمس الثقافة والمجتمع . وتدور أحداث الرواية في فيينا بين عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، وفيها ترسم صورة ساخرة للملكية الدانوب ، الملكية النمساوية المجرية التي تندفع بسرعة ناحية الحرب العالمية بكل ما في هذا الاندفاع من معاني التدهور : كل الأفكار والقوانين والأحزاب والمذاهب تتحلل فلا يجد الناس تكتة آمنة يستندون إليها . والرجل الذي لا صفات له يدعى اولريش وهو يشبه المؤلف

نفسه في كثير من سمات شخصيته ، شاب في الثلاثين من عمره يحاول محاولات متكررة أن يشكل حياته على شكل ما ، فلا يجد السبيل الى ذلك . انه يحاول أن يتخذ مكانا في الحياة السياسية الفكرية فيفشل ، ويحاول أن يجد مهنة يرضي بها كل الرضاء فيفشل ، والناس جميعا في المجتمع النمساوي يبحثون عن مفاهيم يمكنهم الاتفاق عليها والاطمئنان اليها فلا يجدون، انه يفشل وانهم يفشلون . وهو يحاول أن يجد صورة اخرى للحب غير تلك الصورة التي كانت الاخلاق والمفاهيم الدينية القديمة تروجها فيفشل، ويجد نفسه ذات يوم على ميدان القتال وقد نشبت الحرب . وأولريش لا يريد أن تكون له شخصية ذات طابع واحد ثابت ، لأن الدنيا لم تعد تتيح للناس هذا النمط الثابت من الشخصية، فهو منقسم الشخصية ، العقل يدفعه والاشعور يمنعه ، والاشياء التي تعرض له تبدى له وجهين مختلفين ، وهو يجد فيها التناقض الذي لا سبيل الى تبديده ، وهو ينزل الواقع المتقلب ، ويضفي عليه رغم تقلبه شرعية عملية ، لأنه يرى أنه من السخف الا يتمسك الانسان بما هو ممكن ، ولكنه لا يرى سبيلا الى الايمان المطمئن اليه ، فهو يقبل عليه وهو يسخر منه في وقت واحد .

يصف روبرت موزيل هذا الشاب على النحو التالي :

« كان أولريش انسانا عاطفيا ، ولكن لا ينبغي أن يفهم الانسان هنا ما يقصد اليه القاصدون من حديثهم عن العواطف فرادي . فلا بد أن شيئا حدث ، دفعه الى حيث هو ، وربما كان عاطفيا ، ولكنه كان في حالة الانارة والاستثارة يسلك سلوكا عاطفيا بليدا في وقت معا . لقد جرب كل شيء تقريبا ، وأحس بأنه قد يستطيع الآن أن يرمي بنفسه في كل وقت الى شيء لا حاجة به الى أن يكون ذا اهمية بالنسبة اليه ، ما دام هذا الشيء يستحث دافع النشاط لديه . وكان له أن يقول عن حياته ، بقليل من المبالغة ، ان كل الامور التي جرت في حياته ، جرت وكأنما لم تكن تتصل به بقدر ما كانت تتصل بعضها ببعض . كانت الباء تأتي بعد الالف دائما ، سواء في الكفاح أو في الحب . ولقد أصبح عليه أن يعتقد بأن الصفات الشخصية التي اكتسبها في هذه الاناء ، كانت تتصل بعضها ببعض أكثر مما تتصل به ، وبأن كل صفة منها ، اذا هوتفحصها وحدها بدقة ، لا تمسه في باطن ذاته أكثر مما تمس الآخرين الذين ربما كانوا يتصفون بها أيضا .

وليس من شك في أن الانسان رغم ذلك يتحدد بها ، ويتكون منها ، حتى اذا لم يكن مندمجا فيها . ومن هنا فكثيرا ما يحدث للانسان أن يحس بأنه غريب على ذاته ، سواء كان يسلك سلوكا هادئا أو منفعل . ولو طلب أحد الى أولريش أن يحدد كنه ذاته لاحتار واضطرب ، لأنه لم يحدث أن اختبر نفسه - وما أشبهه في ذلك بالكثيرين - كلمتان مهمة ما ، وبالنسبة اليها . ولم يكن شعوره بذاته شعورا معتلا أو مختلا ، ولم يكن مشتتا أو مغرورا ، ولم يكن أولريش يحس بحاجة الى اصلاح نفسه أو طلائها بما يسمى بمسألة الضمير . فهل كان رجلا قويا ؟ لم يكن يعرف ، ولعله كان بهذا الجهل يرتكب خطأ مشؤوما . ولكنه كان بكل تأكيد رجلا يثق دائما في قوته . وهو الآن لا يشك في أن الفارق بين أن يكون للانسان خبرات شخصية وصفات شخصية وبين ألا يكون له شيء منها ، هو فارق في المسلك ، وأنه أمر يقوم على نحو ما على الارادة وما تفرضه وتقضي به ، أو هو درجة مختارة بين العمومية والشخصية يعيش الانسان عليها . أو أن الانسان ، بعبارة بسيطة ، يستطيع أن يتخذ حيال الأشياء التي يعانها أو التي يقوم بها مسلكا يزيد في العمومية أو مسلكا يزيد في الشخصية . فمن الممكن أن يحس الانسان ، اذا تلقى ضربة ، بالآلم ، ومن الممكن أن يزيد على هذا فيحس بأنها اهانة ، فتزيد آثارها الى حيث يستحيل عليه احتمالها . كذلك من

الممكن أن يستقبلها الانسان بروح رياضية ، وأن يتمثلها على أنها مشكلة لا ينبغي أن يخافها ، أو لا ينبغي أن يغضب منها غضباً أعمى ، أو لا ينبغي أن يعيرها التفاتاً وهو ما لا يحدث نادراً . فإذا ما تصرف الانسان حيال المشكلة بالتصرف الثاني ، فهو يضعها في علاقة عامة (. . .) وهذه الظاهرة ، ظاهرة ان كل خبرة إنما تكتسب أهميتها ومضمونها نتيجة لمكانها من الأحداث ذات النتائج ، تلاحظ لدى كل انسان لا يأخذ الخبرة من حيث هي حادثة شخصية ، بل من حيث هي تحد لقوته الفكرية . انه في هذه الحالة يحس بها احساساً أضعف . ومن القريب ان الناس يسمون ذلك الشيء الذي يحس به الملائكة كقوة فائقة ، بروداً وبلادة اذا ما اعتمل هو ذاته في نفوس اناس لا يستطيعون الملائكة عن ميل منهم الى مسلك فكري في الحياة . والاختلافات بين تطبيق مسلك عام أو مسلك خاص والمطالبة بمسلك عام أو مسلك خاص اختلافات كثيرة . فالقاتل اذا تصرف تصرفاً موضوعياً وصف تصرفه باللفظة . . والاستاذ اذا استمر وهو بين ذراعي زوجته في حساباته وصف تصرفه بأنه جامد متحجر . . والسياسي اذا ارتفع على هلاك الناس وصف تصرفه حسب نجاحه بالندالة أو بالعظمة . . أما الجندي والجلاد والجراح فيتوقع الناس منهم عدم التأثير وهم يستنكرون عدم التأثير اذا جاء به غير هؤلاء . هناك - دون حاجة بنا الى الدخول في اخلاقية هذه الأمثلة ، حيرة ظاهرة ، ينبغي على الانسان في كل حالة أن يتخذ حيالها حلاً وسطاً بين السلوك الصحيح موضوعياً ، والسلوك الصحيح شخصياً .

ولقد بسطت هذه الحيرة وراء مسألة اولريش خلفية واسعة . لقد كان الانسان فيما مضى من الزمان ، بضمير أفضل ، انساناً أكثر مما هو الآن . كان الناس مثل عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً على نحو أعنف ، يحركهم الرب والبرد والنار والطاعون والحرب ، ولكنهم كانوا في مجموعهم يظنون - مدينة مدينة ، واقلماً اقلماً - حقلاً واحداً . أما ما كان يبغي لكل عود من عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً تحديداً واضحاً ، وكانت مسؤوليته معروفة . أما الآن فلم يعد مركز ثقل المسؤولية في الانسان ، بل في الترابطات الموضوعية . المير الناس ان الخبرات قد استقلت عن البشر ؟ لقد ذهبت الخبرات الى المسرح ، ودخلت في الكتب وتقارير الدارسين والباحثين ، ودخلت في الجماعات المذهبية والدينية ، التي تنشئ أنواعاً معينة من الخبرة على حساب الآخرين (. . .) فمن الذي يستطيع اليوم أن يقول ان الغضب الذي يفضبه هو بالفعل غضبه هو ، في الوقت الذي يتدخل فيه كثير من الناس في أمره ، ويذهبون الى أنهم يفهمونه منه أكثر مما يفهم هو ؟ لقد نشأ عالم من الصفات بلا انسان ، عالم من الخبرات ليس به الرجل الذي خبرها ، ويبدو على وجه التقريب أن الانسان في الظرف الأمثل لن تكون له خبرة شخصية يصيبها (. . .) ويبدو أن تحلل مسلك الانسان المتمركزي ، الذي أخذ الانسان لمدة طويلة يظن طبقاً له أنه يحتل مركز الكون ، ثم اذا به يأخذ منذ قرون في التلاشي ، يبدو أن هذا التحلل قد وصل أخيراً الى الأنا ذاتها ، ذلك ان الاعتقاد بأن أهم شيء في الخبرة هو أن يخبرها الانسان ، وأن أهم شيء في العمل هو أن يعمل الانسان ، اعتقاد أصبح يبدو للكثيرين نوعاً من السداجة (. . .) ولقد تحتس على اولريش فجأة أن يعترف مبتسماً حيال هذه المخاوف ، بأنه ، رغم هذا ، شخصية ، وان لم تكن له شخصية » .

واذا كانت المحنة الثقافية تتخذ هذا الشكل الخطير بالنسبة للمجتمع وبالنسبة للفرد الى الحد الذي أصبح الانسان فيه بلا شخصية ، وأصبح اذا أحس بشيء لا يمكنه القطع بأنه يحس به واذا فكر فكرة لا يمكنه القول بأنه هو الذي ابتدعها ، فإنه من الطبيعي أن تتركز الأضواء في كثير من الأعمال الفنية على الجزء الحاسم من المحنة ، الجزء الأليم وهو الحرب نفسها . وقد شهد القرن العشرون الحرب العالمية الاولى ثم شهد بعدها الحرب العالمية الثانية التي أعقبتها حروب محدودة في أماكن متعددة من العالم تحمل في ذاتها امكانية تفجر حرب عالمية ثالثة في أى وقت . وهكذا فإن اطلاق هرمن هيسه على القرن العشرين اسم « عصر الحروب » لم يكن فيه تجاوز ، بل كان فيه تصوير دقيق لواقع مرير . وتختلف الأعمال الروائية في معالجتها موضوع الحرب ، فمنها ما يتخذ من جو الحرب خلفية له ، ومنها ما يبني على عنصر من العناصر التي ارتبطت بالحرب أو نجمت عنها ، ومنها ما يتخذ الحرب ذاتها موضوعاً له . وليس من الغريب أن نتوقع ألا يخلو عمل روائي في القرن العشرين من إشارة ما الى حرب من الحروب ، ولكن من المبالغة أن نقول ان هذه سمة مميزة لهذا الأدب المعاصر من أوله الى آخره . واذا أردنا رواية تتخذ الحرب موضوعاً أساسياً لها نستشهد بها ، فهذه مثلاً رواية أريش ماريما ريمارك « لا جديد في الغرب » .

ولد أريش ماريما ريمارك في عام ١٨٩٨ في أوسنابروك وعمل في بيع الكتب فترة وفي الصحافة فترة أخرى ، الى ان احترف الأدب ونشر رواية « لا جديد في الغرب » في عام ١٩٢٩ فلفت نجاحاً كبيراً في ألمانيا وفي خارج ألمانيا . واعتمد فيها على خبرته بالحرب التي زج به في أتونها وهو في السابعة عشرة من عمره وجرح خمس مرات حتى أو شل على الهلاك . ولهذا كان تعبيره عن الحرب مصطبغاً بهذه الآلام ، فما كان يمكن أن يدعو الى مزيد منها . ولما كانت الدولة النازية تعد الشعب للحرب فقد استقبلت كتبه ، وغضبت عليه ، فهاجر من ألمانيا في عام ١٩٣٢ . وفي العام التالي احترقت كتبه علناً مع غيرها من الكتب المناهضة للحرب الداعية للسلام . وعاش بعد ذلك في سويسرا ثم انتقل منها الى أمريكا وظل بعيداً عن أوروبا حتى عام ١٩٤٨ حيث عاد الى سويسرا مرة أخرى . والحرب هي الموضوع الغالب على كتاباته ، والموضوع الثاني يتصل بالحرب اتصالاً مباشراً وهو مساوئ الحكم النازي وفضائعه ، ويرتبط بالموضوعين موضوع عام هو موضوع النقد الاجتماعي والثقافي والفكري العام . رواية « لا جديد في الغرب » تصف أحداث الحرب العالمية الاولى ، ورواية « طريق العودة » (١٩٣١) تصف الصعوبات التي يعانيها العائدون من الجبهة ، وتعالج رواية « قوس النصر » (١٩٥٢) قصة طبيب فر من ألمانيا النازية الى فرنسا وهو يرجو أن ينعم هناك بالطمأنينة فدخلت القوات النازية فرنسا ولحق بالرجل سوء الطالع . وتدور رواية « جذوة الحياة » (١٩٥٢) حول الأحوال في معسكرات الاعتقال النازية .

تحكي رواية « لا جديد في الغرب » (١٩٢٩) قصة جيل ترك المدرسة في التاسعة عشرة من عمره ليذهب الى الجبهة ، لقد حثهم مدرستهم كانتوريك على التقدم الى قائد المنطقة والتدريب ، فتلقوا تدريباً عسكرياً لمدة عشرة أسابيع وأصبحوا جنوداً تحت إمرة صف الضابط هيلمشتوس ، وهو رجل قاس سيء الطبع . وبدأت المعارك ، وكانت الآلام التي يواجهونها تقرب بينهم ، وكانت الأحوال التي يمرون بها تحطم كل يوم شيئاً مما كانوا قد تعلموه من القيم الثقافية الإنسانية . انهم يتقلبون من حال الى حال ، فهم تارة على خط النار ، وتارة في المستشفى العسكري بعضهم أصيب والبعض يجلس اليه ليواسيه ، وتارة يقومون بأعمال اعداد الاستحكامات ويتعرضون لهجوم بالغازات السامة فلا يجدون مكاناً يحتمون به سوى المقابر ، يختفون تحت النعوش ،

ولا ينجون الا بمعجزة لأن المقابر ذاتها تتعرض للضرب وتتناثر الأشلء وأخشاب النعوش في كل اتجاه . والأحوال المعيشية تتبدل ، فهم يعيشون على الطعام الرديء أغلب الوقت ، ولا ينعمون بطعام أفضل الا اذا كان الجيش يوشك أن يقوم بهجوم ، فالقيادة تحتال لرفع الروح المعنوية بالطعام وما اليه . والهجوم عندما يقع لا يقف عند حد ، والخسائر بينهم تزيد فلا يبقى من الرجال الا الخمس . وتحرك القيادة هذه البقية الباقية الى الداخل عند المخازن ومعسكرات الأسرى . ويرى الجنود المعاملة السيئة التي يتعرض لها الأسرى ، حتى ان بعضهم يحتالون لتقديم شيء من طعام الى هؤلاء المساكين الذين لم يعودوا يملكون من أمرهم شيئاً كثيراً أو قليلاً . ومن مجموعة الجنود من يجد مصاباً من الأعداء فيقدم اليه العون ، أو جريحاً فلا يدعه ينزف الى الموت . ومنهم من يصاب في المعارك اصابات تستدعي ارساله الى الوطن ليعالج ويستعيد قوته ، ثم يعاد مرة اخرى الى الجبهة . وتتردد الأخبار بان الهدنة توشك ان توقع ، ولكن المعارك تستمر ويسقط الضحايا ولا يبقى من الرفاق السبعة سوى واحد . ويسود الهدوء على الجبهة الغربية ويرسل الضابط الى القيادة تقريره « لا جديد في الغرب » . وفي هذا اليوم بالذات يسقط آخر السبعة .

ويتبين لنا من هذا العرض السريع للرواية، أنها أقرب الى التحقيق الصحفي المطول منها الى الرواية ذات الأحداث المتتابعة التي تصل الى عقدة ما تستبين في النهاية اما بالخير أو بالشر . هناك خط يمسك الأجزاء بعضها البعض وهو مجموعة الشباب الذين يخرجون من المدرسة الى الحرب ثم لا يعودون ، وهو خط له أهميته الرمزية ، وهو الفكرة الأساسية التي يهدف ريمارك الى التعبير عنها . ولكن العمل الفني في حد ذاته يتكون من مشاهد حية متتالية ، التقطها المؤلف على الطبيعة ، وكلها مشاهد حرب : مشهد التدريب - مشهد الدخول في الجيش - مشهد التعرض للهجوم - مشهد الأسرى وكيف يعاملون - مشهد الجرحى وكيف يعالجون - مشهد القتلى وكيف يسقطون . - وقد أصبح هذا القالب الذي يقترن من قالب التحقيق الصحفي نوعاً له وجوده المعترف به في عالم الرواية الحديثة ، وهو يقوم على الوصف الدقيق السريع المؤثر ، وبرز النواحي الطريفة او المتناقضة او المثيرة ، ويتوسل بأسلوب فيه النقد اللاذع . وفيه الفكاهة الساخرة المريرة .

كانت مشاهد الحرب العالمية الاولى التي عرضها ريمارك في روايته أليمة ما في ذلك شك ، فما بالك بالحرب العالمية الثانية وما أحدثته في مناطق كثيرة من العالم ، يهنا هنا منها ألمانيا ذاتها التي فقدت سبعة ملايين من أبنائها ، وخسرت غالبية مصانعها ونسبة كبيرة من المباني العامة والخاصة ، وتحولت الى كومة من الحطام . وكانت هناك خطط جدية وضعتها الدول المنتصرة لتحويل ألمانيا الى دولة زراعية والى تفتيتها الى مناطق صغيرة غير متماسكة حتى لا تقوم لها بعد ذلك قائمة . وكان العائدون من الحرب بين جريح مريض مشوه ، ومتقدم في السن خائر يائس ، وصغير ألقي به في اتون الحرب وهو لا يعلم من أمرها شيئاً ، كان هؤلاء جميعاً يواجهون خراباً يحيط بهم من الخارج ، وخراباً يسيطر على عقولهم وقلوبهم من الداخل . وما ان تحركت قرائح الأدباء والشعراء للكتابة ، حتى أحسوا أنهم في فراغ ، وانهم يتحركون من نقطة الصفر في اتجاه لا يجدون وسيلة لتحديده . واذا كانت السمة العامة المسيطرة على الأدب الجديد بعد الهزيمة هي سمة الاضطراب سواء في شكل الأدب أو في مضمونه ، فان هذا الاضطراب لم يكن يخلو من التماس للركائز في التراث الحضاري الذي أحاطت به الشكوك . واذا كان الادباء الجدد قد حاولوا ان يحطموا الأشكال ، وان يحطموا الجمل والتراكيب ، وأن يسفها المفاهيم الجمالية ، وأن

يخرجوا على المذاهب والمناهج الفنية القائمة ، فانهم لم يلبثوا أن دخلوا في حوار معها ، وأصبح الانتاج الأدبي في عصرنا يتحرك في اتجاه الى الافادة من القديم واتجاه الى انكار القديم وقد يتحرك أيضاً في الاتجاهين معا .

وهكذا شهدت سنوات الحرب والسنوات القليلة التي تلتها عدداً من الأعمال الروائية وصف فيها أصحابها من أحداث الحرب ما علموه أو ما قاسوه ، وكثير من هذه الأعمال يذكرنا باريش ماريا ريمارك وطريقة التقرير الصحفي التي برع فيها . نذكر على سبيل المثال الأديب **جورد جايوز** وروايته « **هجوم يحتضر** » . ولد جورد جايوز في عام ١٩٠٨ في قرية أوبرريكسينجن جنوب غربي ألمانيا ، ووجهه أبوه ، وكان قسيساً بروتستانتياً الى دراسة اللاهوت ، ولكنه ترك هذه الدراسة واتجه الى دراسة الفن وخاصة الرسوم والتصوير وقام برحلات الى بلاد اوروبية متعددة ليطلع على ما في متاحفها من كنوز ويخالط الناس ويشاهد الطبيعة المنوعة ويعد نفسه للامتحان النهائي لأكاديمية الفنون . فلما قامت الحرب جند في سلاح الطيران وأصبح طياراً مقاتلاً ، ولما انتهت الحرب بدأ حياته من نقطة الصفر من جديد ، فعمل في قطع الاشجار الى ان وجد وظيفة مدرس رسم فانتقل اليها ، حتى تمكنت شهرته الأدبية فانصرف الى الأدب تماماً . وتعتبر رواية « **هجوم يحتضر** » من أحسن روايات الحرب التي ظهرت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت الفصول الاولى منها قد ظهرت في بعض المجلات ، ثم اتخذت الرواية شكلها النهائي وخرجت مطبوعة كاملة في عام ١٩٥٣ . تحكي الرواية عن وحدة من وحدات سلاح الطيران الألماني كانت مكلفة في الفترة المتأخرة من الحرب بحماية نشاط السفن الألمانية في الشمال ، وقامت الوحدة بمهمتها على خير ما استطاعت . ولكن الأحوال في ألمانيا تغيرت ، وتعرض ميناء ألماني كبير لهجوم عنيف بالطيران حطم الكثير من المنشآت ولم يجد الميناء الغطاء الجوي اللازم لأن الطيارين الذين صدر الأمر بأن يتصدوا للهجوم لم يعلموا بالأمر ، فقد أساء الضابط المكلف بتلقي الأوامر وتبليغها فهم المقصود من اتصال القيادة به ، ولم يتخذ اجراء ، ومن حسن حظ هذا الضابط أن السحب كانت منخفضة تكاد تلتصق بالأرض ، ولم تكن تسمح بقيام الطائرات ، حتى لو صدرت اليها الأوامر . والطيارون رجال تشبه حالهم حال غيرهم من الرجال ، فيهم الطيبون وفيهم الشرار ، ولقد قذفت بهم المقادير الى حيث يتصرفون برغمهم ، فهم يصورون لأنفسهم واجبات تقضي الكرامة بالالتزام بها ويجدون في الوفاء بها احتراماً لذات نفوسهم . وحين وقت المعركة الحاسمة ، كانت المعركة خاسرة حتى من قبل أن تبدأ لأن العدو دفع اليها بأعداد من الطائرات أكثر وأقوى ، فلم يعد هناك أمل في النصر . ولم يكن هناك من سبيل الى اختراق خطوط العدو والوصول الى الأهداف لضربها ، وأصبح الطيارون المقاتلون معلقين في الجو ، تواجه طائراتهم طائرات العدو وتشبك معها ، ولكنهم لا يتقدمون . والقيادة لا تريد أن تفهم هذا الوضع غير المتوازن ، ولا تقدر ما في الموقف من استحالة مادية ، فهي تبعث باللوم والتوبيخ الى رجال لا تنقصهم شجاعة ولا يستهينون بشرف ، وتطالب القيادة الرجال بأن يندفعوا بطائراتهم الى أهداف العدو ليحطموها ويتحطموا معها . ويخلع الطيارون ما تحلت به صدورهم من نياشين وأنواط أمام هذا الاتهام المهين لهم بالعجز ، ولكن رئيسهم يردهم عن تمردهم ، ويطلبهم باعادة النياشين والأنواط الى صدورهم ، ويتقدمهم الى طريق لا عودة منه ويسقط الرجال جميعهم .

وتبين الأعمال الروائية التالية لجورد جايوز انه اخذ يتخلص تدريجياً من سيطرة ذكريات وخبرات الحرب عليه . في رواية « **صوت يرتفع** » (١٩٥٠) يصور حال الجيل الذي اقلعته الحرب من جذوره ، وأبعدته عن وطنه ، فلما نجا من الهلاك في ميدان القتال ، عاد الى ظروف اليمّة

في البلاد ، وأصبح عليه أن يلتمس في ذاته شيئاً من القوة يقيم به الحياة الجديدة . أما في رواية « حفلة الرقص الختامية » (١٩٥٨) فيرسم فيها صورة ألمانيا وقد تغيرت أحوالها ، وعادت المصانع فيها إلى الانتاج ، وامتألت المصارف بالأموال ، واتصلت في كل ناحية حياة نشيطة . ان جرد جايزر يتعمق هذه الحياة الجديدة ويجد انهادات وجهين ، وجه براق يطالع الناس ، ووجه معتم يتوارى عنهم . . . ويعود إلى الفكرة التي ألمع اليها في « هجوم يحتضر » وهي ان محنة الجيل الحاضر تلتخص في انه لا يستطيع أن يجمع شتات نفسه على أساس متين ولهف يطمئن اليه . ويمكن أن نعبّر عن المضمون الذي يعالجه جرد جايزر بعبارة أخرى : انه يحاول أن يحلّل الانسان المعاصر وأن يكتشف ما لديه من دوافع وما يرمى اليه من أهداف ، ويحاول أن يلقي الضوء على الصدع الخطير الذي أصاب الشخصية المعاصرة ، والذي يعلن عن نفسه أحياناً ، ويتوارى تحت ألوان زائفة في أحيان كثيرة .



يكاد هذا الخط الذي كشفنا عنه في أعمال جرد جايزر أن يكون هو خط التطور الذي يربط المراحل الإبداعية المتتالية في أعمال جيل بأسره من الأدباء الشعراء الألمان المعاصرين : جونتير جراس ، هاينريش بل ، رودلف هاجلشتانجه ، هانس أريش نوساك ، مارتن كالزر ، ارنست كرويدر وغيرهم . يبدأ هذا الخط بخبرات الحرب وذكريات الحرب ، ويتحول إلى مشكلات فترة الجوع أو فترة الصفر أو فترة الدمار ، وينتقل إلى مشكلات الانسان الجديد في هذا المجتمع الجديد الذي تهدم قديمه ، واكتسب ماضية القريب بطبقة قبيحة أليمة من الاثم والحق والجنون ، ونما حاضره إلى الثروة بسرعة فائقة ، فأصبح الانسان الجديد في حيرة ما بعدها حيرة . - وإلى هذا الجيل من الأدباء والشعراء جيل آخر لا تدخل موضوعات الحرب والجوع في مجال اهتماماته لأنه لم يشهد الحرب ، بل علم من الآخرين أخبارها ، ولا يقف كثيراً عند مرحلة الدمار والجوع فما يذكر عنها الا القليل او ربما لا يذكر عنها شيئاً على الإطلاق ، ولهذا فهو يعكف على ما يطالعه من مشكلات الانسان المعاصر والمجتمع المعاصر .

ولا بد لنا أن نستعرض بعض أعمال الجيل الأول وبخاصة أعمال جونتير جراس وهاينريش بل . وجونتير جراس من مواليد مدينة دانتسيخ في عام ١٩٢٧ ، وكانت في ذلك الوقت مدينة حرة ، بمعنى أنها لم تكن تتبع لدول بعينها - بولونيا أو ألمانيا - ولكنها كانت تحمل في جنباتها جذوة صراع لن تلبث أن تتحول إلى نيران لا قبل لأحدها . جاء إلى الوجود في مدينة لا تعرف لها كياناً ، مدينة على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم . فليس لنا أن ندهش عندما نرى ابن هذه المدينة يرث عنها هذه الروح ويحمل شخصية تعتمل فيها الأحداث التي توالى على وطنه حتى أتت عليه . ويشبه الزمان الذي رأى فيه جونتير جراس النور المكان الذي قدر له أن يخرج فيه إلى الوجود ، فهو زمان بين نكتتين ، بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية . كان هتلر في ذلك العام قد بلغ الثامنة والثلاثين من عمره ، وكان قد فرغ من تأليف كتابه « كفاحي » وأعاد تنظيم حزب النازي - حزب العمال الاشتراكي القومي الألماني - منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية في ألمانيا ، ويدخل بألمانيا وبألمانيا في عصر من المحن المادية والفكرية لا يذانيه عصر آخر . فلما بلغ جونتير جراس السادسة من عمره كان الحزب النازي قد أصبح صاحب الأمر والنهي ، وفي الثانية عشرة رأى نيران الحرب العالمية تندلع شيئاً فشيئاً ، وفي السابعة عشرة طلب للجيش وأصبح في درجة معاون بالسلاح الجوي على الرغم من صغر سنه ،

فلم يكن أمام الجيش وقد استهلك الأجيال الأخرى إلا أن يجند الصغار أبناء العشرين ثم التاسعة عشرة ثم الثامنة عشرة ثم السابعة عشرة. ولم يطل استدعاء **جونتر جراس** للجيش فقد انتهت الحرب ، وبدأت مرحلة البحث عن لقمة العيش في عصر الجوع والدمار . وكان جونتر جراس يجرب مواهبه تارة في الفنون التشكيلية وتارة في فنون الأدب . وعمل بالفعل رساماً ونحاتاً ، ونشر ديواناً من الشعر في عام ١٩٥٦ ، ثم طالع في اجتماع الأدباء الذين ينظمون أنفسهم فيما يسمى « **بالجماعة ٤٧** » نسبة إلى عام نشأتها ، طالع شيئاً من رواية جديدة له هي رواية « **الطبله الصفيح** » فنال جائزة الجماعة ، وعكف على اتمام الرواية . وسافر جونتر جراس إلى باريس فاقام فيها مع زوجته أربعة أعوام ، وعاد إلى برلين في عام ١٩٦٠ وقد أصبح أديباً شهيراً . كانت روايته « **الطبله الصفيح** » قد تمت وظهرت مطبوعة في عام ١٩٥٩ ولقيت نجاحاً هائلاً في ألمانيا وخارج ألمانيا .

وأول ما يطالع الانسان في هذه الرواية أن أحداثها تدور في جزء كبير منها في دانتسيج وأنها تتركز في « **العصر الهتلري** » ، وتوسع دائرة الزمان فتصل أحياناً إلى مطلع القرن العشرين من ناحية وخمسينيات القرن من الناحية المقابلة . من هنا نفهم الجو العجيب الغامض المضطرب الخيالي الساخر الذي يخيم على الرواية ويطيح بشخصياتها . **وجونتر جراس يخلط الواقع والواقع خلطاً متعمداً حتى يمكننا القول بأنه يوسع أسلوب كافكا ويخضعه لفأهيمه ، فهو يسير في طريق بين الواقعية والسرالية ، يميل تارة إلى هذا الجانب ، وتارة إلى الآخر ، حتى يستجلي وجهي الشخصيات ووجهي الأشياء .** جونتر جراس يصف الحرب والمواقع ويحدث عن هتلر ومنظمات النازية ، فينقل القارئ إلى عالم الواقع ، ثم إذا به يطلق لخياله العنان فيضخم ما هو صغير ويصغر ما هو ضخم . تروى رواية « **الطبله الصفيح** » قصة أوسكار ماتسيرات الذي ولد في عام ١٩٢٤ في دانتسيج وقرر منذ أن بلغ الثالثة من عمره أن يوقف نموه وأن يبقى جسمه على حجمه . وهكذا أصبح أوسكار قزماً أو مسخاً أو « قزعة » ، وظل على هذه الهيئة حتى بدأ يكتب قصته وذكرياته من المصححة التي أنهى إليها ، يكتبها أو على حد تعبير جونتر جراس « **يطبلها** » على طبلته الصفيح التي ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته . ويستعيد أوسكار ماتسيرات قصة حياته من مراحلها المبكرة ، بل يسبق هذه المراحل ، فيحكى عن جده وجدته ، ثم عن أمه وأبيه وعمن يظن أنه عشيق أمه . أما الجدة فيتحدث عنها في فصل بعنوان « **الجونيلة الواسعة** » يقول فيه مثلاً :

« كانت جدتي « **أنه برونسكي** » تجلس في عصر يوم من أيام أكتوبر على حافة حقل البطاطس ، ترفل في جونيلاتها . . . وان كنت قد أشرت لتوى إلى جونيلة جدتي وأوضحت اشارتي ايضاحاً كافياً بقولي : كانت تجلس وترفل في جونيلاتها ، ثم ان كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « **الجونيلة الواسعة** » فانما كان ذلك لأنني أعرف الدين الذي أدين به لهذه الجونيلة . والحق ان جدتي لم تكن ترتدي جونيلة واسعة واحدة ، بل كانت ترتدي أربع جونيلات ، الواحدة فوق الأخرى . . . الواحدة تلي الأخرى طبقاً لنظام متسلسل يغير مكان الجونيلة الواحدة من يوم لآخر » .

ثم يتناول الجد بالحديث ، ويحكى كيف لقي الجد مصرعه تحت العوامة بطريقة غريبة اختلفت الروايات في تصويرها . ثم ينتقل إلى أمه وأبيه وكيف تعارفا وتزوجا ثم كيف خرج هو إلى الوجود . ويهتم في هذا الفصل بالإشارة إلى أن أمه « **أنجنس** » كانت قبل الزواج على علاقة

بالشاب يان برونسكي الذي جند في الحرب العالمية، وكانت تعمل آنذاك ممرضة في المستشفى، وحدث أن نقل إلى المستشفى جريح اسمه ألفريد ماتسيرات ، كان مصاباً بطلقة في فخذه ، فقامت بينه وبين الممرضة أنجنس علاقة انتهت بزواجهما . فلما خرج ألفريد من المستشفى لم يعد إلى موطنه في الراينلاند ، بل بقي في دانتسيغ واشتغل مع زوجته في التجارة وافتتح محلًا للبقالة . وولد أوسكار ، ورأى النور على حد وصفه متمثلاً في مصباحين كهربيين قوة كل منهما ستون أو أربعون وات كانا يتدليان من النجفة في السقف . يقول عن واقعة الولادة :

« كانت أمي حتى الوقت الذي جاءها فيه المخاض تقف في الدكان وتعبء السكر في أكياس زنة رطل وأكياس زنة نصف رطل . ولم يكن الوقت يسمح بنقلها إلى المستشفى ، فاستدعوا لها قابلة متقدمة في السن من الشارع المجاور ، كانت من حين لآخر تمر حاملاً حقيبتها الصغيرة ، فجاءت إلى حجرة النوم وساعدتني وساعدت أمي على أن ينفصل كل منا عن الآخر » .

وفرحت الأم بمولده وقالت : « عندما يكبر أوسكار ويكمل الثالثة من عمره سنعطيه طيلة من الصفيح » . كان المولود أديباً مفكراً منذ خروجه إلى الدنيا ، فلما سمع وعد الأم باعطائه طيلة ، ورأى الفراشة تحوم حول النجفة وتطبلعها من نفسها ، وفكر في الحيوانات التي تعبر عن نفسها بالطبل ، ثم في البشر في المناطق التي ما زالت على الفطرة كيف يعبرون عن ذوات نفوسهم بالطبل ، استقر في ذهنه أنه سيتخذ الطيلة الموعودة وسيلة للتعبير القوي عن أفكاره وأحاسيسه ورغباته . وأتم الثالثة ، ونال الطيلة وقرر أن يكف عن النمو ، وأن يقوى ما بينه وما بين الطيلة من علاقة ، فأصبح يستطيع أن يحطم بدقات طبلته الأشياء وأن يثير الشغب بل وأن يكون جماعة من الصبية المشاغبين يتبعونه . ورفض أوسكار بأن يتعلم شيئاً في المدرسة ، ولكنه تعلم القراءة في كتابين ، كتاب راسبوتين الدجال الروسي الشهير ، وكتاب « التبادلات الزوجية » لجوته . وسارت رحلة أوسكار في الحياة مليئة بالمتاعب والمصائب التي كان يستنزلها على أبيه وأمه وأبيه المحتمل ، عشيق الأم يان برونسكي ، وحبيبته روسفيتا . وكان أن ماتت الأم . يقول عن وفاة الأم :

« ليس صحيحاً أن ماتسيرات اضطرمما إلى العودة إلى أكل السمك . فقد بدأت بحريتها ، وقد تملكها إرادة تحار العقول في فهمها ، تلتهم السمك بكميات كبيرة ، وبدون مراعاة لقوامها ، بعد عيد الفصح بأسبوعين أو أقل ، حتى قال لها ماتسيرات : « لا تأكلي هذه الكميات الكبيرة من السمك وكأن هناك من يرغبك على أكلها » . كانت تأكل السردين في الصباح ، وتأكل سمكاً مقدداً في الضحى وتتغذى على السمك المقلي في الظهر ، وتتناول السمك في طعام العشاء أيضاً حتى سقطت على الأرض ذات مرة وهي تهم بأكل السردين ، ونقلت إلى المستشفى حيث ماتت . وكانت حاملاً في الشهر الثالث فأعطاها الطبيب حجرة منفردة ، كانت ترينا فيها ، ولدة أربعة أيام طوال ، وجهها المنفعل بالقرف ، المبتسم لي في تفرز أحياناً ، وقد شوهته التقلصات . . حتى لفظت في اليوم الرابع . . ذلك النفس الضئيل الذي يتحتم على كل إنسان أن يلفظه لينال شهادة الوفاة . وهاهو ذا حديث الناس يكثر . . لقد رأت في قزماً من فصيلة العفاريت ، ولو استطاعت لقصت عليّ ، ولكنها لم تقض عليّ لأن الأولاد ، حتى العفاريت منهم ، مقيدون في السجلات . . . وكان أن أكلت سمكاً ، ولم تتخير حتى الطازج منه . . . والآن يقول العشاق والزبائن : « لقد طبل لها القزم العفريت وأودى بها إلى القبر » .

ويتناول الكاتب في صفحات كثيرة ، عشرات بل مئات ، اتصال اوسكار بالحياة السياسية في فترة ما قبل الحرب مباشرة ثم في فترة الحرب . ويمكن اعتبار هذا الجزء في حد ذاته رواية موضوعها الحرب ، ورواية موضوعها السياسة ، ورواية موضوعها النقد اللاذع للعصر . ان « الطلبة الصفيح » مجموعة من الروايات متداخلة بعضها في البعض ، وهذه الروايات تتجاور في غير ما صعوبة نظراً لاسلوب التقرير الصحفي او المقال العلمي او النص النقدي الذي يلجا اليه جوتنر جراس محطماً القلب التقليدي للرواية ذات الاحداث المتواترة . ومن بين الخطوط التي تنتسج منها الرواية خط التطور الجنسي لاوسكار ، فاذا كان اوسكار لا ينمو في الهيئة البدنية العامة ، فهو ينمو جنسياً ، ويخرج من مرحلة ليدخل المرحلة التي تليها . وهو ينضج جنسياً ويقيم علاقة جنسية مع ماريما زوجة أبيه او من يقال انه ابوه ، ويفصل جوتنر جراس الكثير من امر هذه العلاقة تفصيلاً على طريقة ما يعرف بالادب المكشوف . ويعتقد اوسكار ان الطفل كورت الذي تضعه ماريما ليس ابن ماسيرات بل ابنه هو . ويحدث ان يموت ماسيرات ويحمل الى المقابر ليدفن ، ويشترك في الجنازة كورت وهو في الرابعة من عمره واوسكار وهو في الحادية والعشرين . واثناء الدفن يعثر كورت بقطعة من الحجر فيصوبها الى رأس اوسكار فتصيبه في مؤخرة رأسه ، واذا بهذه الضربة توقف اوسكار وتجعله يقرر العودة الى النمو . كانت الحرب قد انتهت وأصبحت الحال غير الحال . يقول اوسكار :

« فانتزعت طبلتي من جسمي والقيتها في وعصيتها الى قبر ماسيرات وقررت ان أنمو ، وفي الوقت نفسه عانيت من طنين متزايد في اذني ، وأصابني ظلمة في حجم عين الجمل في مؤخرة رأسي ، القاها على ابني كورت البالغ من العمر اربعة أعوام ونصف . . . وبدأ نمو يتقدم بخطى كانت ضئيلة ولكنها كانت ملحوظة . . . وربما كان كورت يريد أن يرى في أباً كاملاً نامياً » .

وينزل اوسكار الى معترك الحياة ، فيتصل بدنيا الفن ويعمل كموديل تارة وكفنان تارة اخرى ، ثم يتصل بدنيا النساء ويقيم العلاقات مع هذه وتلك ، حتى تكتشف الشرطة ذات يوم جثة الممرضة دوروتيا التي كان اوسكار على علاقة بها ، وتتجه الشبهات اليه ، ويتقرر وضعه في مصحة الأمراض العقلية . ومن هناك تخرج قصة حياته .

تتابعت بعد هذه الرواية أعمال روائيه اخرى ، منها « قطة وفار » (١٩٦١) و « سنوات قذرة » (١٩٦٣) و « تخدير موضعي » . ولكن جوتنر جراس لم يتمكن من الارتفاع فوق المستوى الرائع الذي بلغه في « الطلبة الصفيح » . ويمكننا ان نستخلص مميزات الفنية اعتماداً على رواية « الطلبة الصفيح » وهي نفسها مميزات أدبه الروائي عموماً . جوتنر جراس يجمع - كما ذكرنا - بين الواقع واللاواقع بطريقة تذكرونا بطريقة كافكا وان كان جوتنر جراس يزيد على طريقة كافكا ادخال عناصر من التاريخ ومن التحليلات العلمية . حتى عندما يصف شخصية اوسكار يتحدث عنه تارة بـ « هو » وتارة بـ « أنا » ويسميه باوسكار في احيان اخرى ، انه يقترب منه ويبتعد ، يتقمص شخصيته ثم يخلعها ، ويبين في هذه الاثناء ان الانسان لا يجد في الحياة المعاصرة سبيلاً الى تحديد شخصيته . وجوتنر جراس ينوع اسلوبه تنوعاً عجبياً ، فهو يكتب تارة على طريقة حكايات الاطفال وتارة على طريقة جوتة ، ويعارض كافكا والرومانتيكيين والواقعيين والناثوريين ، . ومن هنا فاننا لا نجد في الرواية وحدة اسلوبية ، انها شيء لا يسعى اليه جوتنر

جراس ، واذا صح انه يسعى الى شيء في هذا المضمار فهو انما يسعى الى تحطيم ما كان مألوفاً من التزام وحدة وتجانس في الأسلوب . واذا كان جوتتر جراس يحطم المألوف في هذا الاتجاه ، فانه يحطمه في اتجاهات أخرى متعددة غيره ، منها الكشف المبالغ فيه عن النواحي الجنسية ، والجرى وراء الموضوعات والمشاهد المقرفة والمروعة . ويحرص جوتتر جراس على التماس ما لديه من خبرات ومن ذكريات خاصة وتشكيلها في القلب الفني الروائي ، وتتقدم هذه الخبرات والذكريات مجموعتان ، مجموعة تدور حول وطنه داننسيج وما حولها - ومجموعة تدور حول اشتغاله بالفنون التشكيلية .



وشخصية الابن الذي يقف نموه ويظل قزماً شخصية متكررة في الأدب الألماني المعاصر . وكتاب الرواية يعودون اليها لانها تتيح لهم مجالاً مضاعفاً للنقد ، مجال النقد الساذج من وجهة نظر الطفل ، ومجال النقد العميق من وجهة نظر الكبير . كذلك يعبر الاهتمام بهذه الشخصية المسخة عن تمرد الجيل الجديد على ما يتلقاه من الجيل القديم ، وتمرد الأبناء على الآباء تمرداً يصل الى حد العداوة أو الاستخفاف لأن الآباء هم الذين كانوا يحملون المسؤولية في المجتمع الألماني عندما قامت الحرب وفسدت الحياة . نجد هذه الشخصية في رواية ((الأقزام العملاقة)) لجيزيله السنر التي حصلت على جائزة فورمنتور العالمية في مايو ١٩٦٤ . وجيزيله السنر تمثل الجيل الجديد الذي لم تعد ذكريات الحرب بالشيء الهام بالنسبة اليه ، فهي من مواليد ١٩٣٧ ، وهي لذلك لا تذكر الا المرحلة الثانية ، مرحلة الحطام ثم المرحلة الثالثة مرحلة البحث عن الذات . ونقطة البداية في فهم انتاج هذا الجيل الجديد من الرواية والشعر وغيرهما من الأعمال الأدبية والفنية هي موقف هذا الجيل الرفض لا حيال الحياة التي وجدها ، او التي بقي اليها فحسب ، بل حيال الجيل الذي سبقه ، جيل الآباء ، الجيل الذي خرج فوجد نفسه في رعايته اجتماعياً وفكرياً وثقافياً ودينيًا . الجيل الجديد - ونقص منه بصفة خاصة قطاع المتمردين - ينكر المعايير السابقة والقيم الموروثة انكاراً تاماً . ومعنى هدام الناحية الفنية انه يجدها قبيحة ، منفرة ، مربعة ، هزاة ، مسخة . . . وما الى هذه القيم الجمالية التي يعوزها الانسجام الفكري او الوجداني او الحسي . ويتمثل هذا الموقف الرفض في قصيدة لشاعر من مواليد عام ١٩٢٩ هو هانس ماجنوس انتسنسبرجر ، تحمل عنوان ((تاريخ حياة)) :

((تاريخ حياة))

عندما خرجت صارخاً

من نعشي ، من امي .

بين مولدى الخائن

مختوماً بالزيت والماء والملح

وبين موتى الذى ولدت به ،

في تلك الآونة الطويلة بين يوم الجمعة

ويوم جمعة وضيع متكرر ، طعمت

وعمدت واختبرت للجيش . والحظ ينفعه
وجه القوة الذي يكسوه الطلاء .
كان الثلج يتغير كل عام مرة .
وكنت أنا اغير كفني كل يوم مرة .
ولاحظت خطوط السماء الأربعة .
وأفلتت كلماتي على ربح .
ولم تلتهمني شهرة ولم تحرقني نار .
بالليل يشغل كبدي وكأنه الحجر .
وعندما يحل يوم جمعة أسمع صرخة .
كأنما أنا أصرخ في كفني الأبيض .
قبل آونة طويلة ، ساعة مولدى ،
فأنا غاضبا وافكر :
هذا لا يعني في شيء . ستكون هناك
حرب اخرى ، وكلب ميت آخر ،
ولست أنا الذى سارسل الى القمر على قذيفة
مدفونا في مكان صارخ تجرد من العقل والروح .

اننا هنا نجد الشاعر يرفض أشياء كثيرة أساسية ، يرفض الزمان والمكان ، ويرفض المفاهيم والكلمات ويرفض بطبيعة الحال القوالب الفنية المتوارثة . . وهو يصور الحياة كأنها الموت ، ويصور الام وكأنها النعش ويتحدث عن حرب اخرى وكلب ميت آخر يرمز به الى الناس .
بهذه الصورة تقترب من عالم رواية « الأقزام العمالقة » لالسنر . انها منذ البداية تجمع الأضداد في هذه الكائنات أو هذه الأشياء التي تجمع بين هيئة العملاق وهيئة القزم . وهى تخرج من جمع الأضداد الى أساطير يذكرنا بكافكا ، فهي تميل بالتضادات والمتناقضات الى ناحية الطابع التهكمى الكريكاتورى ، وكأنما الأشخاص أقزام أرادوا ان يكونوا عمالقة ففشلوا ، أو عمالقة استحالوا الى أقزام ففشلوا ، وتكونت لوحات مهزوزة تجمع بين التأثير المضحك والمحزن في وقت واحد ، وتدور الرواية ، أو المحاولة الروائية ، حول طفل هو « لوتار لاينلاين » . ولد صغير لم يدخل المدرسة بعد . . ينظر ويصف دون أن يعرف قيدا من منطق أو أخلاق أو تقاليد . أول المشكلات التي تطالعنا في « الأقزام العمالقة » هي مشكلة العلاقة بين الابن والديه . الابن يرفض أبويه . ولهذا فاننا نجد له أباً ميتاً ، وأباً حياً في وقت واحد ، ونجد أن أباه الحي يصطحبه الى قبر أبيه الميت . والأب الحي يعمل مدرساً شخصيته مضحكة فهو يصطنع العلم والجد وما له منهما نصيب . والأب الحي نهم يذهب الى المطعم فياكل - بالفعل أو على سبيل الظن - طعام الناس جميعاً فيضطر هؤلاء الى الهجوم عليه بالشوك والسكاكين ليسدوا رمقهم . هو عندما ياكل اللحم يأكله نيئاً من الداخل ناضجاً من الخارج فقط فيتسبب للابن في الاصابة بالدودة الشريطية التي تضعفه اضعافاً شديداً ، وكأنما تريد المؤلف بالدودة الشريطية الرمز الى الضرر

الذى يلحقه الآباء بالابناء . وتتسع الدائرة فتظهر الام ، وهي امرأة مجردة من الارادة ، لاحول لها ولا قوة ، وهي محدودة القدرات ، محدودة الفهم ، لا يزيد دورها عن التبعية والمعاناة . انها قد تستطيع أن تطبخ ما يرضي نهم زوجها ، ولكنها لا تستطيع أن تسلك الخيط في الأبرة . وتظل هذه الام مشتركة في أحداث « الأقزام العملاقة » الى أن نفاجأ بأنها لم يعد لها وجود ، وكذلك الأب لا نجد له أثرا . وعندما يعود الصغير ذات يوم الى البيت . أو الى ما يظن انه البيت ، يجد امرأة ورجلا يعرفانه ، ولكنه لا يعرفهما .

وتعرض المحاولة الروائية في اطار الرفض العام أنماطا بشرية تنبض بالحياة ولكنها تشجرش الى ما يتحول بها الى صور ساخرة لا مضحكة لامعقولة . هذا هو الطبيب تراوتبرت الذى يهتم بالكلاب أكثر مما يهتم بالمرضى ، والذى يثقل على مرضاه البسطاء بشروح علمية معقدة ينير بها العرب في نفوسهم ، ثم هو يتورط مع الكلاب والأغنام فتوقعه هذه الحيوانات على الأرض وترتب فوقه ولا يستطيع أن يتصرف بشيء حيالها . وهذا هو الجزار الذى يحنفل بيوبيله فيقدم الى زبائنه السجق بالمجان ، والزبائن يأكلون السجق بنهم جنوني حتى يتخموا ولا يستطيعون الحركة . وهذا هو الجندي فقد ساقا في المعركة فأصبح يسيطر على الناس بالبقية الباقية منها . وهذه هي الجدة التي تضطرب بين ذكريات زوجها المتوفى وتعلق بتصورات دينية مهزوزة ، ولا تستطيع في اضطرابها هذا أن تقضي شأنا من شؤون الحياة . وهذا هو الخال يدخل مصحة المدمنين على تعاطي المسكرات ويخرج منها خائرا القوي عديم الارادة تسيطر عليه ممرضة من المصحة اضطرت الى الزواج بها . وتعرض المحاولة الروائية « الأقزام العملاقة » الى الشخصيات المنفردة مجموعات من البشر في حركات غير معقولة : مجموعة السائرين في موكب ديني يتفرق ويضطرب قبل ان يصل الى غايته . . ومجموعة الهمج الذين يعيشون في القمامة . . ومجموعة رواد الغابة الذين يرقدون في شباك معلقة بين الأشجار ويتعرضون لهجوم عجيب . وجيزيله السر تآخذنا في جولة نشاهد فيها البيت من الداخل والخارج ، والمدرسة من الداخل والخارج ، والمطعم والمقابر والشارع والترام والغابة والمصحة والمطار المهجور وأماكن جميع القمامة ، والكبارى والنهر . . أماكن يبدو عليها كأنها موجودة على هيئة معقولة ، ثم ما نكاد ندقق النظر فيها حتى نرى ما فيها من اضطراب وفساد .

تذهب جيزيله السسر في تصويرها للشخصيات والأماكن وفي معالجتها للمفاهيم مذهبا يقوم على الرفض منذ البداية ، ولهذا فهي تبرز القبح والتنافر والتضاد ، وهي لا تقبل شيئا قائما على حالته ، بل تصب عليه وابلا من النقد حتى تستجلى جوانبه ، وهي اذا كانت لا تصل الى استجلاء شيء ، فهي على الأقل قد أوتيت الجرأة على المحاولة . الموكب الديني مثلا يبين مدى الاستهتار بأمور الدين ، والتعلق بالطواهر دون الباطن . حقيقة انه صورة مهزوزة ، وانه يدعو للضحك ، ولكن المضمون لا يخفي على القارئ المتعمق . وتؤكد السسر بطريقة شديدة المبالغة صعوبة تحديد أماكن الأشياء وأحجامها ، فهي اذا قالت « الى اليمين » استدركت وقالت « او الى اليسار اذا نظرنا من الناحية المقابلة » . وهي لا تقيس بالسنتيمتر والمتر بل تقيس نسبة الى أشياء مثل « عرض بيت » أو « مقدار شباك » أو « مسافة تساوى خمس أغنام » . وصعوبة التحديد تشمل الأشخاص كذلك ، فقليل ما نعرف أسماءهم ، وهي تشير الى الأشخاص نسبة الى كلام قالوه أو عبارة رددوها . وقد تضطرب الأمور بالإنسان فلا يستطيع تحديدها ، وقد يظن أنه يواجه شخصا آخر وهو يواجه شخصه هو .

والثورة على المفاهيم والقيم القائمة شديدة وما أشبهها بثورة جونتير جراس ، وهي تظهر واضحة في التفصيل في معالجة الامور الجنسية تفصيلاً يجتاز كل حدود ، وعدم الحرج أمام تصوير مشاهد لم يكن الأدب يكلف بها ، بل يمر عليها عابراً ، مثل مشاهد التبول والتبرز ، وإذا كان جونتير جراس على سبيل المثال يفيض في حديث التاريخ والسياسة فلا شأن لجيزيله السنر بهذه الأشياء . انها تريد للانسان أن يبدأ من البداية ، وتصور مدى الصعوبة التي يقابلها في هذا المضمار ،لانه لا يجد الطريق مستقيمة خالية بل يجدها معوجة ملتوية مليئة بالعوائق والصعوبات التي وضعتها الاجيال القديمة . فآيت الانسان يستطيع أن يحدد من جديد الأرقام والحروف والكلمات والمقاييس والمكايل ويحدد الاتجاهات ثم القيم والمفاهيم حتى يستطيع أن يقف بقدم ثابتة على أرض واضحة وأن يتفاهم مع الآخرين على أساس من الوضوح المتبادل .

مشكلة الخلاف بين الأبناء والآباء اذن مشكلة حادة في الأدب المعاصر في ألمانيا ، والادباء يعالجونها كل على طريقته . والجراة « الشكلية » التي نجدها في أعمال البعض مثل جونتير جراس وجيزيله السنر ، لا يجد ادباء آخرون ما يدعوهم الى الأخذ بها ، وهم يخرجون روايات على النمط التقليدي من ناحية الشكل ، ولا يهدمون كل شيء انتقل اليهم من الجيل السابق ، ويركزون اهتمامهم كله على المضمون فيحاولون عرضه في حدود امكاناته الفهم العام ، دون أن يتنازلوا عن شيء مما يريدون التعبير عنه من انكار الابناء لتصرفات الآباء او ربما ثورتهم عليهم . نذكر من بين هؤلاء الادباء زيجفريد لينتنس وهاينريش بل .

وزيجفريد لينتنس من مواليد عام ١٩٢٦ في ليك ببروسيا الشرقية ،درس بعد ١٩٤٥ الفلسفة والاداب الانجليزية والاداب الالمانية ثم اشتغل بالصحافة والنقد الأدبي فلما ذاعت شهرته ، بعد نجاح أعماله الروائية والمسرحية قصر نشاطه على التأليف . وروايته « درس في اللغة الألمانية » التي ظهرت في عام ١٩٦٨ تقوم على اختلاف أساسي في الرأي بين الابن والاب . . الاب يعمل شرطيا في خدمة النازية ويؤدي مهام منصبه بتفان لا نهاية له واخلاص المرؤوس للرئيس صاحب السطوة والنفوذ . ولقد حدث ان اكتشف الاب ان صديقه الرسام نانزن يقف من النازية موقف العداء، فقرر ان يتخذ الاجراءات ضده ويبلغ السلطات حتى تقبض عليه وتنقله الى معسكرات الاعتقال . أما زيجي ابن الشرطي فانه يقدر الرسام ويحترمه ويرى انه جزء من الثقافة التي يجب على كل انسان الاسهام في الحفاظ عليها . ولهذا فقد استولى الابن على صور الرسام وأخفاها في طاحونة مهجورة حتى لا تتعرض للتبديد والاتلاف . وكانت الطاحونة المهجورة مكانه المحبب الى نفسه يذهب اليه بعيداً عن الدنيا القاسية ، فيجد الراحة بين الأشياء التي أنقذها وجمعها هناك . ولكن سرقة الصور لم تخف على الشرطة التي سارعت الى اعتقال الفتى وايداعه اصلاحية الأحداث . وكانت اصلاحية الأحداث تسعى الى اصلاح من يحالون اليها بكل الوسائل ومن بينها التعليم ، وطلب مدرس اللغة الألمانية من الفتى أن يكتب مقالة عن الواجب ، فجلس الصبي يستجمع خبراته ، ويتصور ما فعله أبوه الشرطي في صديقه الرسام العظيم ، ويتصور ما فعله أبوه في أخيه الأكبر عندما فر من الجندية تمرداً على النازية فما كان من الاب الا أن أبلغ عن ابنه ، وتراجعت الصور على الفتى فلم يستطع أن يتم المقال ، وظن المدرس أن الفتى رفض كتابة المقال تمرداً على اصلاحية، فوضعه في زنزانة بمفرده . وهناك كتب قصة « ذلك الدرس في اللغة الألمانية » .

زيغفريد لينتس يتخذ لمادته القصصية قلباً محكماً غاية الاحكام : فتى في زنانة باصلاحية الأحداث يكتب ذكرياته عن أبيه الذي تسبب في دخوله ظلماً الى الاصلاحية . في هذا القلب تتوالى المشكلات الحادة التي يواجهها الجيل الجديد في المجتمع الألماني المعاصر . مشكلة تصرفات الأب التي كانت تبدو له سليمة وشرعية وأخلاقية أيام حكومة كان بحكم الوظيفة ملزماً بطاعتها ، وتصرفات الابن التي كانت تبدو تمرداً ممقوتاً ، وهي في الحقيقة تصرفات كريمة نبيلة في خدمة المبادئ والثقافة والقيم الانسانية . وتتراكم على مائدة البحث مشكلات عامة : مشكلة الحرية - مشكلة الاخلاق في عالم متغير - مشكلة الواجب بين السلطة والضمير .

أما هاينريش بل فيعالج هذا الموضوع في روايته « آراء مهرج » التي تميل بالنقد الى النواحي الاجتماعية قبل غيرها من النواحي ، وهاينريش بل من أبرز ممثلي الفن الروائي في ألمانيا المعاصرة ، ولد في كولونيا في عام ١٩١٧ وأمضى هناك سنوات حياته الاولى حتى حصل على شهادة الثانوية ثم اشتغل ببيع الكتب حتى قامت الحرب العالمية الثانية فجنّد فيها وظل جندياً حتى انتهت الحرب في عام ١٩٤٥ وأسرته القوات الأمريكية ووضعت في معسكر للأسرى في شرقي فرنسا . فلما عاد الى ألمانيا التحق بالجامعة لدراسة الآداب الألمانية ، وعمل في ورشة نجارة يمتلكها اخوه لينفق على دراسته . وسرعان ما صنع لنفسه اسماً في عالم الأدب ، فحصل في عام ١٩٥١ على جائزة « الجماعة ٤٧ » ثم على عديد من الجوائز التقديرية الشهيرة من ألمانيا ومن الخارج . ويعالج في رواياته وقصصه موضوعات الحرب ، ومحنة المجتمع المحطم في سنوات ما بعد الحرب ثم مشكلات المجتمع بعد النهضة الاقتصادية الهائلة التي شهدتها ألمانيا . في رواية « آراء مهرج » التي صدرت في عام ١٩٦٣ ، يتخذ شخصية شبيهة بشخصية الطفل - الرجل عند جونتر جراس ، وهي شخصية الرجل الجاد - الهازل ، شخصية المهرج الذي يظهر على المسارح فيسلي الناس بما يؤديه من حركات مضحكة ، ولكنه في الحقيقة انسان صاحب أفكار ومبادئ . وتتيح هذه الشخصية المزوجة ، مثل شخصية الطفل - الرجل امكانية النقد اللاذع ، وامكانية الكشف عن الوجه الآخر للأشياء على نحو أكثر تأثراً في القارئ الذي يتوقع من المهرج الكثير من السذاجة فاذا به يواجهه بالكثير من الفطنة والحكمة . والمهرج هنا شباب ينفصل عن أسرته لأنه لا يستطيع أن يعيش تحت سقف واحد مع امه التي تشق سبيلها بنجاح في المجتمع بالنفاق ، وهي تنافق هنا باسم الدين بعد أن عاد للكاثوليكيين الكثير مما كانوا قد فقدوه من سلطان أيام النازية . والمهرج لا يقر أباه على الطريقة التي يريد أن ينشئه عليها وأن يكونه على اساسها ليندمج في المجتمع القائم بما له وما عليه . ولكن آراءه الطيبة تصطدم المرة تلو المرة بصخرات المجتمع المنافق القاسي الذي لا قيمة للفرد فيه . انه يحب ماريًا حبا صادقا ويريد ان يتزوجها ، ولكنها ترد عرضه باسم الدين وتتزوج من منافق وصولي . وهو لا يجد من يتيح له فرصة اظهار مواهبه الفنية ، ناهيك عن صقلها وانماؤها . وهكذا تسوء حاله وينتهي الى التسول على درج محطة السكك الحديدية .

وكان هاينريش بل قد نشر في عام ١٩٥٤ رواية أخرى نحب أن نشير اليها وهي رواية « بيت بلا حارس » التي تدور حول الأولاد الذين فقدوا آباءهم في الحرب فشبوا في بيوت لا حارس عليها . مارتين باخ فقد أباه في روسيا . كان الأب انساناً رقيقاً يكتب شيئاً من الشعر ويتمنى أن تتاح له فرصة في الحياة ليصبح شاعراً ، فقامت الحرب ودفع به اليها فوقع لسوء حظه

تحت امرة الملازم الشرير جيزلر الذى قرر أن يتخلص منه فكلفه بمهمة استكشافية خطيرة لم تكن ثمة حاجة اليها فلم يعد باخ منها . وشب مارتين لا يعرف من أبيه الا صورته ، ولا يعرف الا امه وجدته اللتين كانتا تقومان على تربيته . كانت الام جميلة وكان الرجال يطمعون فيها ولكنها لم تكن تريد أن تتزوج مرة اخرى بعد موت زوجها الأول فى الحرب ، حتى عندما تقدم اليها السيد البرت الذى يقيم فى البيت نفسه لم تعره انتباهاً . أما الملازم جيزلر فقد عاد من الحرب سليماً معافى وأتم دراسته بالجامعة واشتغل بالنقد الأدبي وأخذ يلقي محاضرات عن الشعراء الجدد ومن بينهم رأى باخ الذى تسبب بحقه الأسود فى الفتك به . ولم تستطع الأرملة المكومة أن تسكت على هذه الوقاحة الدنيئة ، وصرخت بالحقيقة فى وجه رجل مات ضميره ، وظن انه يستطيع ان يلبس لكل زمان قناعه . - أما صديق مارتين باخ ، الصبي هاينريش بريلاخ ، فقد لاحظ بعد وفاة أبيه فى الحرب ، ان الرجال يترددون على امه فيزورونها ثم ينصرفون ليعودوا أولاً ليعودوا ، ووجد كلمات مكتوبة على حيطان مدخل البيت تصف الام بأنها فاجرة . وعلم الصبي أن الكبار يتحدثون عن امور حديث التوقير والاجلال ويتصرفون على نحو يخالفها تماماً ، انهم يتحدثون عن الاخلاق ، ولكنهم فى الحقيقة يستترون وراءها ويفعلون ما يحلو لهم أو يضطرون اليه .

ونحن اذا ما قارنا بين الروايتين وجدنا أن السنوات العشر التي مرت بين ظهور الاولى وظهور الثانية غيرت دائرة اهتمامات الأديب ، فبعد أن كان يهتم بالحرب وبالمشكلات المتصلة بالحرب مباشرة ، أخذ ركز على الانسان ومكانه فى المجتمع بصفة عامة . ويجمع هاينريش بل فى رواياته بين الدراسة التحليلية للانسان فى حد ذاته ، والدراسة النقدية للمجتمع وما به من قوى هائلة لا يستطيع الفرد ان يجابهها دون أن يتحطم .

★ ★ ★

وموضوع دراسة الانسان ومحاولة الوصول الى شيء ثابت يمكن أن يقيم حياته عليه فى اطمئنان ، موضوع عام يشغل بال اصحاب الأقلام فى عصرنا الحاضر ، ولعل الأديب السويسرى ماكس فريش من أبرز من تعرضوا له . فى رواية « شتيلر » التي نشرها عام ١٩٥٤ . يصور انساناً هرب من المجتمع الذى يعيش فيه واختفى فترة من الزمن ثم عاد لينكر كل ما اتصل من حياته فيما مضى ، وليبدأ حياة جديدة لا علاقة لها بالقديمة ، وتنتهي به هذه المحاولة الى ضياع شخصيته تماماً . أما رواية « هومو فابر » (١٩٥٧) فيدرس فيها علاقة الانسان بالآخرين ، وكيف تسير هذه العلاقات على نحو لا يعرف الانسان عنه هل هو وليد المصادفة او التدبير المحكم . واذا كان هومو فابر ، بطل الرواية قد ظن ان حياته تتطور من مرحلة الى مرحلة تطوّر كل شيء يحكمه قانون العلم الدقيق ، وتتابع كما تتابع الارقام فى الرياضيات ، وتتداخل بعضها فى البعض تداخلاً يمكن حسابه وتوقع نتائجه كما يحسب الانسان الكميات الرياضية فى تداخلها بعضها مع البعض ويتوصل الى نتائج العمليات المختلفة بدقة لا يخالجها الشك ، فان حياة هومو فابر تنتقل من مصادفة الى مصادفة حتى يتأكد ان حساباته الرياضية لا تطابق واقع الامور فى هذه الدنيا . انه يرحل الى أبعد بلاد الدنيا ، ويعتمد عن مطلقته « هنئ » السنوات الطوال ، وحينما يتحرك قلبه بالحب ويفكر فى العودة الى الزواج تكون المرأة التى يتعلق بها هي ابنته من مطلقته ، ويقع فى محنة خطيرة

لا تنتهي الا عندما يتدخل القدر فيحطم حياة البنت ، ويجمع بين هومو فابر ومطلقاته بعد سلسلة من الاضطرابات يعجز الانسان عن فهم مكانه منها . ويعالج ماكس فريش في رواية « **ليكن اسمي جانتنبين** » التي نشرها عام ١٩٦٤ موضوعاً من الدائرة ذاتها ، فالأحداث فيها تدور حول انسان تحولت الدنيا في نظره الى فراغ وامتلات بالاضطراب وأصبح عليه أن يبحث عن نفسه وعن مقومات حياته ، وهو في معرض هذا البحث يجرب شخصيات متعددة يلبسها كما يلبس الانسان الثوب . الواحدة بعد الاخرى ، لعله أن يجد الشخصية المناسبة له في ظروف يرتاح اليها .

ولا ينبغي أن نففل عن الأعمال الروائية **لفريدريش دورينمات** (١٩٢١) الأديب السويسري الكبير الذي تقوم شهرته في المقام الأول على أعماله المسرحية . ويتصور فريدريش دورينمات بصفة عامة ان الدنيا ، وأن تقدمت البحوث العلمية والمبتكرات التكنولوجية وبعد أن امتلكت الانسانية أدوات الدمار التي تكفي لآبادة الحياة في لحظات ، قد تحولت الى مادة لا يمكن التعبير عنها فنياً الا في قالب الكوميديا . وهذا هو الاطار الذي ينبغي ان نضع فيه رواية مثل « **يوناني يبحث عن يونانية** » التي نشرها فريدريش دورينمات في عام ١٩٥٥ . تدور الأحداث فيها حول الشاب أرنولف أرخيلوخوس الذي يعيش في بلدة ما في سويسرا ، سعيداً راضياً ، يعتقد أن الأحوال كلها على خير ما يتوقع الانسان ، وأن الوظيفة التي يشغلها تكفيه . وذات يوم فكر في الزواج وقرر أن يعلن في الجريدة باختصار « يوناني يبحث عن يونانية » بحثاً عن المرأة المناسبة ، وقد ظن انه وهو يوناني الأصل يحسن التصرف عندما يتزوج من يونانية مثله . وهنا ظهرت في حياته خلويه سالونيكى الفنية الجميلة ، قرأت الاعلان ورضيت بأن تتزوجه . وتغيرت أحواله فأصبح يعيش في فيلا جميلة ، وأصبح مديراً لشركة بل وشغل منصباً رفيعاً في مجلس الكنيسة . وذات يوم ، وعلى وجه التحديد ، يوم عقد القران فهم أرخيلوخوس ان المرأة التي تتبع له هذه الحياة الرفدة غانية . ولم يستطع أن يحتمل نظرات الناس الساخرة اليه فهرب من خلويه وأخذ يجرى حائراً في شوارع المدينة ، حتى التقى بفاركس المتمرد الذي يخطط لأعمال انقلاب عنيقة . ورضي أرخيلوخوس في يأسه بأن يشترك مع هذا الثائر الخطير ، وأن يتعاون معه في السبيل التي يسير فيها . وتلقى أرخيلوخوس تكليفاً بأن يقوم بالهجوم على قصر رئيس الدولة وقتله . وبدأ التنفيذ بالفعل ، ودخل القصر ، ولكنه قبل أن يلقي القنبلة ، دخل في حوار مع الرئيس ، فوجده انساناً لطيفاً واسع الفهم كبير القلب . وهنا تراجع أرخيلوس عما اعتزم وخرج وقد عفا الرئيس عنه . وكان لهذا اللقاء أثره في تحويل فكر الشاب الحائر ، لقد علم أن الدنيا فيها الخير وفيها الشر ، وأن الانسان حيث يلتمس الشر يجده ، وحيث يسعى الى الخير يصل اليه . وعاد أرخيلوخوس الى خلويه فوجد انها قد اختفت .

ولفريدريش دورينمات رواية طريفة هي « القاضي وجلاده » نشرها في عام ١٩٥٢ وارتفع فيها بالرواية البوليسية الألمانية الى مصاف الأعمال الأدبية الجيدة ، وهذا شيء كانت آداب أمم اخرى قد سبقت اليه . وهناك محاولة من نوع آخر لمعالجة الرواية البوليسية قدمها الأديب النمساوى الشاب پيتر هاندكه (١٩٤٢) في رواية « **البائع المتجول** » وناقش فيها على عادته القيمة

الفنية والفكرية لقالب الرواية البوليسية . وغيرهذه المحاولة في مجال الرواية البوليسية محاولة اريش كيستنر (١٨٩٩) لكتابة القصة البوليسية للأولاد « اميل والمخبرون » مضيفاً بهذه الرواية عملاً قيماً آخر في قائمة الأعمال الروائية التي كتبها للأولاد .

★ ★ ★

ونحن اذ نختم عرضنا للأعمال الروائية في ألمانيا في العصر الحاضر نرجو أن نعود الى هذا الموضوع مرة اخرى لنعرض أعمال مارتن قالزر واوقيونزن وفالتر ينس وانجبورج باخمان وأن نتناول خاصة روايه ارنو شميت التي اصدرها منذ سنوات قليلة تحمل اسم روايه وماهي في الحقيقة الا مجموعة ضخمة من المذكرات الموسوعية تغطي مئات الصفحات فلا يستطيع حتى القارئ المتأنبي الصبور أن يطالعها . . ومحاولة جابرييله فومن في الرواية القائمة على « القص واللصق » فهي تتناول مجموعة من الكتب والجرائد ونقص منها نصوصاً بأكملها تلصقها بعضها في البعض دون أن تصيف شيئاً من عندها .

★ ★ ★

المصادر والمراجع

- هناك مجموعة من الترجمات ومن المقالات بالعربية ذكرنا أغلبها في كتابنا «صفحات خالدة من الأدب الألماني» ص ٦٢٢-٦٧٩ ، دار صادر بيروت ١٩٧٧ .
- ونحب أن نشير إلى طائفة من الترجمات والمقالات مرفقاً بها شيئاً من الأدب الألماني المعاصر :
- - هرمن هيسه ، لعبة الكريكات الزجاجية . ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ ، دار الكاتب العربي (من الأدب العالمي) .
 - - هرمن هيسه ، قصة شاب (بيتر كامينستند) ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ ، دار الكاتب العربي (روايات عالمية) .
 - - عن أدب دورينمات ، مقالتان بقلم دكتور مصطفى ماهر . قدم بهما زيارة السيد العجوز (سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٥٤ ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة) والنيزك (سلسلة من المسرح العالمي رقم ١٠ الكويت ، وزارة الإرشاد والأنباء) .
 - - مجموعة قصص ألمانية حديثة ، دار صادر بيروت ١٩٦٦ ، ومجلد آخر منها بعنوان « غناء العناكب وقصص أخرى » ١٩٦٧ ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر وآخرين .
 - (يحتوي المجلدان على بيانات عن حياة وأعمال بعض الأدباء الألمان البارزين المعاصرين) .
 - - مقالات عن هرمن هيسه ، فولفجنج بورشرت ، جوتفريد بن ، جوتنر جراس ، هانس ماجنوس ، انسنسبرجر في مجلة الفكر المعاصر القاهرية في أعداد : مارس ١٩٦٥ و سبتمبر ١٩٦٥ ، مايو ١٩٦٦ ، فبراير ١٩٦٧ ، ونوفمبر ١٩٦٧ .
 - - فرانتس كافكا : القضية ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ دار الكاتب العربي .
 - - فرانتس كافكا : القصر ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ ، دار الكاتب العربي .
 - - جيزيله السنر ، الأفلام المعالقة ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة (روايات عالمية رقم ٤٩٤) .

أما المراجع الأجنبية فنختار من العناوين التالية :

- Eberhard Lämmert: **Bauformen des Erzählens**, Stuttgart 1955, 1967;
- Franz K. Stanzel: **Typische Formen des Romans**, Göttingen 1964, 1967;
- Wolfgang Kayser: **Entstehung und Krise des modernen Romans**, Stuttgart 1961.
- Wilhelm Emrich: **Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn**. In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Hrsg. von Wolfgang Kayser, Göttingen 1959, S. 58 ff;
- Fritz Martini: **Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans**. In: Deutschunterricht (Stuttgart), 1951, Heft 3;
- Rolf Geissler (Hrsg.) **Möglichkeiten des modernen deutschen Romans**, Frankfurt/Main (Dietterweg) o.J. (1962);
- Helmuth Arntzen: **Der moderne deutsche Roman**. Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte, Heidelberg (Rothe) 1962.
- Bertha Berger, **Der moderne deutsche Bildungsroman**, (1942);
- K.A. Kutzbach, **Autorenlexikon der Gegenwart** (1950);

- F. Lennartz, **Die Dichter unserer Zeit** (1952);
 H. Fischer u. O. Mann, **Deutsche Literatur im zwanzigsten Jh.** (1954);
 K.A. Horst, **Die deutsche Literatur der Gegenwart** (1957);
 H.E. Holthusen **Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literature** (1951);
 W. Kohlschmidt, **Die entzweite Welt**, 1953);
 I. Meidinger-Geise, **Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung** 1956);
 Albert Soergel u. Curt Hohoff, **Dichtung und Dichter der Zeit**, zwei Bände, 1961;
 D. Wober, **Deutsche Literature seit 1945**, (Kröner);
 Thomas Koebner, **Tendenzen der dt. Literatur seit 1945**, (Kröner);
 Werner Welzig, **Der dt. Roman in 20. Jh.**, (Kröner),
 Karl Migner, **Theorie des modernen Romans**, (Kröner);
 Brian Keith-Smith, **Essays on Contemporary German Literature**, London 1966;

وفيما يلي ثبت بالروايات التي عالجتنا او اشرنا اليها :

- Thomas Mann, **Die Buddenbrooks**, **Der Tod in Venedig**, **Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull**, **Der Zauberberg**, **Joseph und seine Brüder**, **Lotte in Weimar**, **Dr. Faustus**, **Der Erwählte**.
 Heinrich Mann; **Im Schlaraffenland**, **Prof. Unrat**, **Der Untertan**, **Die Armen**, **Die Jugend des Königs Henri IV**. **Empfang bei der Welt**,
 Alfred Döblin, **Die drei Sprünge des Wang-Lun**, **Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine**, **Berge, Meere und Giganten**, **Berlin Alexander-Platz**, **November 1918**, (Roman, Tetralogie), **Die Süd-Amerika-Trilogie**, **Hamlet oder die lange Nacht**.
 Franz Kafka, **Der Prozess**, **Das Schloss**, **Amerika**.
 Hermann Hesse, **Unter dem Rad**, **Peter Camenzind**, **Gertrud**, **Siddharta**, **Der Steppenwolf**, **Narziss und Goldmund**, **Das Glasperlenspiel**.
 Werner Bergengruen, **Der Grosstypmann und das Gericht**, **Am Himmel wie auf Erden**.
 Gertrud von Le Fort, **Die letzte am Schafott**, **Das Gericht des Meeres**, **Das Schweisstuch der Veronika: Der römische Brunnen - Der Kranz der Engel**.
 Robert Musil, **Die Verwirrungen des Zöglings Törless**, **Der Mann ohne Eigenschaften**.
 Erich Maria Remarque, **Im Westen nichts Neues**, **Der Weg zurück**, **Arc de Triomphe**, **Der Funke Leben**.
 Gerd Gaiser, **Die sterbende Jagd**, **Eine Stimme hebt an**. **Schlussball**.
 Günter Grass, **Die Blechtrommel**, **Hundejahre**, **Kaz und Maus**, **örtlich betäubt**.
 Gisela Elsner, **Die Riesenzwerge**, **Der Nachkomme**, **Berührungsverbot**.
 Siegfried Lenz, **Deutschstunde**.
 Heinrich Böll, **Ansichten eines Clowns**, **Haus ohne Hüter**, **Das Brot der frühen Jahre**.
 Max Frisch, **Stiller**, **Homo Faber**, **Mein Name sei Gantenbein**,
 Friedrich Dürrenmatt, **Der Richter und sein Henker**, **Griechesucht** **Griechin**.
 Erich Kästner, **Emil und die Detektive**, **Das fliegende Klassenzimmer**, **Drei Männer im Schnee**.
 Peter Handke, **Der Hausierer**, **Der lange Brief zum kurzen Abschied**.
 Martin Walser, **Das Einhorn**.

آفاق المعرفة

العالم العربي ومشاكل الفن الحديث

حسن ظا*

صديقه « بابلو بيكاسو » ، شيخ الفنانين التشكيليين المعاصرين على الاطلاق . فيكاسو في هذه القصيدة يتمشى في دنيا الله والناس ، ويعثر في نزهته هذه على رسام يريد باصرار أن يكون « واقعياً » ، ومع ذلك يتخاذل ، ويهوى بالفشل الذريع ، أمام موضوع يبدو غاية في البساطة . وهل هناك أبسط من رسم لوحة

مرت بخاطري ، وأنا أهم بكتابة هذا المقال ، قصيدة للشاعر الفرنسي الطليعي « جاك بريفير » عنوانها « نزهة بيكاسو » (١) ، حاول فيها ، بأسلوبه العجيب ، أن يرسم في قلوب قرائه طرفاً من المتطلبات الصعبة - وأكاد أقول المستحيلة - التي يريد بها الفكر المعاصر من الفنان ، وقد استلهم في قصيدته هذه شخصية

* دكتور حسن ظا استاذ فقه اللغة واللغات السامية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ويشرف على الدراسات العليا في كليتي الفنون الجميلة بالقاهرة والاسكندرية بالإضافة الى حصوله على دكتوراه الدولة من باريس في اللغات السامية والفكر اليهودي . حصل على دبلوم الدولة العالي من مدرسة اللوفر في تاريخ الفنون التشكيلية ونقدها. له مؤلفات كثيرة في فقه اللغة وتاريخ الفن والدراسات اليهودية .

Jacques Prévert; Paroles; Gallimard - Paris, 1949, P. 232 S.

(١)

« طبيعة صامتة » ، مكونة من تفاحة موضوعة في صحن .. لا أكثر ؟ واعتقد انه من الخير - بدلاً من أن ألف وأدور حول هذه القصيدة - أن أحاول تطويعها للقارئ العربي برمتها ، عليها تخلق جواً مناسباً لنزهة لنا معاً في مسالك الفن الجميل ، نرتاد خلالها حناياه وزواياه ، ونبحث عن مكان عالمنا العربي المعاصر في تلك الحنايا والزوايا . يقول جاك بريثير :

« في صحن مدور تماماً ..

من القيشاني الأصيل ...

تقبع - مرتاحة -

تفاحة .

وأمامها ، وجهاً لوجه ،

رسام الواقع ...

يحاول عبثاً أن يرسمها ...

أن يرسمها طبق الأصل ، لكن هيهات !

هي لا ترضى .. لا تستسلم !

اذ أن التفاحة ...

لها هي أيضاً كلمتها ، شخصيتها ...

ولديها أكثر من حيلة ، في جمعيتها !

التفاحة .

هاهي تلك تدور .. تدور ..

في الصحن القيشاني الأصلي

.. وتدور بسخرية وبرود

.. وببطء جداً .. وبلا حركة !

وكمثل أمير ..

يتنكر في زى فقير ..

هرباً من عدسات التصوير ..

تتنكر تلك التفاحة ..

في هيئة فاكهة حلوة ..

تتنكر !

عندئذ يبدأ رسام الواقع ..

يتبين بوضوح صارخ ..

أن جميع الأوضاع ..

التي تأخذها التفاحة ..

هي أبدأ ، دوماً ، ضده ! ..

وكأي فقير مفلوك ..

أو مسكين صعلوك ،

وقع فجأة ، تحت رحمة جمعية ..

خيرية .. انسانية .. هيلمانية ..

للانسان .. والاحسان .. والهيلتمان ،

كذلك رسام الواقع :

في طرفة عين وقع فريسة ..

لما لا يحصى من أفكار تتداعى ! ..

فالتفاحة - وهي تدور - نوحى بالشجرة ..

والشجرة ، بالشجرة المحرمة ،

وبالجنة .. وبحواء .. وبآدم أيضاً ..

وبلاد التفاح ، المعروفة والاسطورية :

كندا .. إيطاليا .. اسبانيا ..

نورمانديا وبريطانيا ..

والشعبان .. أو الشيطان ..

وبداية العصيان ..

ومولد الفنون والفنان ..

الصورة رقم ٢

والآن . وقد أطلعنا على هذه القصيدة الغريبة المعاصرة ، لا بد من أن نضع على بساط البحث عدداً من المسائل التى نثيرها فى خواطرننا: ما هو « الواقع » الذى اراد الرسام أن يصوره ؟ هل هو مفهوم ومتفق عليه بين هذا الرسام والشاعر ؟ وبما أننا لا نريد أن نؤثر على حكم القارئ بإجابة مسبقة ، سواء أكانت « نعم » أم « لا » ، فلننظر فى الأمر قليلاً :

الرسام امامه تفاع على طبق ، وهو يريد أن يرسمها كما هى . أى أن « الواقع » فى حسبانته هو الى حد كبير أداء « فوتوغرافى » للمرئيات ، بحيث تكون فى الفن كما هى فى العين ، وتبدو على اللوحة مثلها فى الطبيعة . لكن ، أية طبيعة ؟ لنفرض مثلاً أن أمامى شخصاً من الناس ، واننى التقطت له صورة شمسية بآلة التصوير ، بالأبيض والأسود ، وأخرى بالألوان ، وثالثة بالأشعة بحيث تظهر فيها أحشاؤه وحذايره ، فأى هذه الصور الثلاث هو « الواقع » بالنسبة لهذا الشخص؟ ايها اوضح فى التعبير عن « طبيعة » هذا الانسان ؟ مع العلم بأن كل هذه الصور الثلاث داخلية جوهرياً وعضوياً فى باب الأداء الفوتوغرافى الآلى .

الصورة رقم ١

فاذا انتقلنا الى الفن زاد السؤال صعوبة ، اذ أن آلة التصوير الفوتوغرافى يحل محلها الانسان ، الفنان ، بكل احساسه المرفه ، وبكافة آرائه ومعتقداته ، وبجميع معارفه المكتسبة والموروثة ، الظاهرة فى العقل الواعى، أو الكامنة فيما وراء الوعى ، وبسائر المعطيات والمقدرات التى تدخل فى تكوينه الجسمانى والروحانى ، وتنبغ عليه شخصيته التى يعرف بها بين بنى الانسان . هذا الانسان الفنان، لا بد أن يختلف موقفه من الموضوع عن موقف الآلة ، سيوجد لا محالة اتصال ،

وسويسرا . . بلد الرامى « وليم تل » (٢)

وكذلك « اسحق نبوتن » (٣)

الفائز بالجائزة مرارا . .

فى معرض اللف والدوران . .

لكافة الأفلاك والأكوان ! . .

وزاغت عيننا الرسام ، ودارت رأسه ،

حتى ما عاد يرى موضوعه . .

واستسلم للنوم ! . .

وإذا « بيكاسو » ،

كان يمر هناك . .

كما يمر بكل مكان . . يومياً . .

كأنما هو فى بيته . .

لمح التفاع . . والصحن . . والرسام النائم .

قال بيكاسو: من قال له أن يرسم تفاع؟ . .

ثم اذا هو يأخذها . . يأكلها ،

وتقول له التفاع : شكراً !

ويحطم بيكاسو الصحن . .

ويسير سعيداً . . مبتسماً .

قلع الرسام من الأحلام . .

كما يقتلح الضرس المنخور . .

فى وحدته ، مع لوحته التى لم تنجس . .

أبصر بين حطام الصحن المكسور . .

بقايا الواقع . . فى كامل رهبتها :

بدور التفاع ! . .

(٢) قصة هذا الرامى الماهر مشهورة ، هي انه اصاب بسهمه تفاع موضوعة على رأس ابنه الصغير ، دون أن يؤذيه .

(٣) عالم الطبيعة البريطانى الذى اكتشف نظرية الجاذبية عندما رأى تفاع تسقط عن شجرتها الى الأرض .

— بمعنى أداء المبصرات كما تراها العين — ليست الا مجرد اصطلاح متفق عليه بين عدد من منتجي الفن وناقديه ومتذوقيه ، ليس منهم بالتاكيد لا بيكاسو ولا چاك بريقر .

فهذا الأخير يرى وراء التفاحة عالماً هائلاً ، زائراً بالمعاني والخواطر ، هو الذي يجعلها تأبى أن تكون مجرد « طبيعة صامتة » ترسم كما هي . التفاحة تريد أن تقول كلمتها ، أن تحكي حكايتها ، أن تربط وجودها بوجود السماء والأرض ، بوجود الطاعة والمعصية ، بوجود الإنسان والشیطان ، بوجود الاسطورة ، وانبثاق العلم الحديث ، أما واقعها المباشر ، واقعها النباتي ، واقعها كفاكة من الفواكه ، فانه لا يرشحها لتخلد في لوحة فنية ، بل لتؤكل وتلفظ بذورها . لا غير . وقد عالج كل تلك الافكار شاعرنا چاك بريقر ، في عمل فني من نوع آخر غير الفن التشكيلي . عالجه في قصيدة تجديدية ثورية . لا لمجرد أن الموضوع قد راق لديه ، وحسن في عينيه ، بل لأمر آخر ينقلنا الى سؤال آخر ، عن الصلات والوشائج التي يجب أن تنتظم الفنون جميعاً ، بحيث يأخذ بعضها بيد بعض ، ويظل بعضها على بعض ، وتستقبل جميعها نفس التيارات وتواجه نفس المقدرات . هذا السؤال يلقيه ناقد الفنون البريطاني « هربرت ريد » (٥) ، كما يطرحه في كامل حديثه العلامة الفرنسي « آتين سوريو » (٦) ، الأول في كتابه المشهور « معنى الفن » ، والثاني في دراسة علمية مخصصة لهذه المسألة ، وهو كتابه الكبير « الصلة ما بين الفنون » . وقد جاء في فاتحة هذا الكتاب الأخير : « بين تمثال ولوحة ، بين أغنية شعرية وثناء للأزهار ، بين كنيسة كاتدرائية ومعزوفة سمفونية ... الى

وسيتّم أخذ وعطاء ، وسيتبلور « موقف » زائر بالحياة بين الفنان والموضوع ، هو الذي يجعل اللوحة الفنية الناجحة عملاً يستعصى على الآلة الفوتوغرافية ، لأنه نتيجة « تفاعل » داخل حي ، عمل فيه ما لا يحصى من التيارات والاعتبارات . وهكذا نعود فنجد « رسام الواقع » — في رأي الشاعر — مخدوعاً في فهمه لمذلول كلمة « الواقع » . هل الواقع أن يرسم ما أرى ؟ أو ما أعلم ؟ أو كليهما معاً ؟ أو لا هذا ولا ذلك ؟

يدل الواقع ، في عقلية البدائيين والأطفال ، على ما يعلمه الإنسان ، لا على ما تبصره عيناه . وهكذا نجدهم إذا رسموا نهراً أو بحراً صوروا ما ينساح بين اللجج والأمواج ، وما يسبح في جوف الماء ، وما يسكن تحته من أسماك وأصداف . بل كثيراً ما رسم الأوائل والبدائيون تحت هذا الماء ما يعتقدون أنه كامن فيه ، وما يتخيلون أنه يعيش في أغواره ، من وحش أو تنين أو كائن اسطوري خرافي ، لا لأنهم « رأوه » رأي العين ، بل لأنهم « يؤمنون » بوجوده . وهكذا أيضاً رسموا ونحتوا الصور والتماثيل للألهة والمردة والشياطين والملائكة ، وراء رقعة السماء ، أو تحت أديم الأرض (٤) . ونحن نعلم بالتجربة كذلك أن الأطفال يسيرون على هذه السثة حتى في أرقى المجتمعات وأكملها تطوراً . فإذا ما جئت بأحدهم أمام باب مغلق يعلم أنه باب مريض للسيارات (جراج) وطلبت منه أن يرسمه ، رسمه ورسم السيارة الواقفة من ورائه وأن كان لا يراها ، لأنه « يعرف » أنها رابضة هناك . وإذا رسم بقرة يعلم أنها حُبَلَتِي ، حرص على إبراز العجل الصغير الذي في بطنها .

وإذا كان ذلك كذلك ، فإن الواقعية في الفن

Leonhard Adam; Primitive Art; Pelican, London; 1954.

(٤)

Herbert Read; The Meaning of Art; Penguin, London, 1954.

(٥)

Etienn Souriau; La Correspondance des Arts; Flammarion, Paris, 1947, P. 6s.

(٦)

الناس واعجابهم ، واموالهم أيضاً ، بموضوعات لا هدف لها الا ان تنم عن مهارته وموهبته ؟ اليس الفنان رائداً في قومه ؟ اليس قضايا المصير ، والصراع من أجل البقاء ، التي تواكب تاريخ امته ، أولى بأن توحى اليه ؟ واخيراً اليس قضايا الانسانية ، وازماتها في الخير والشر ، ومشاكلها في العدالة والظلم ، في الحرية والاستبداد ، في الموت والحياة - أخرى بريشة الرسام . وقلم الكاتب . وازميل النحات . وأنفاس الممثل ، والحن الموسيقى ؟

واذن ، فسواء اعجبت قصيدة چاك بريفيير القارئ أم لم تعجبه ، تظل لها فضيلة هذا « التنشيط » الوجداني ، و « الاثارة » الفكرية حول مشكلة معينة ، تناولها الشاعر لهدف معين غير مجرد المسامرة ، والتفاسح ، واحداث الانبساط ، الذي يجلب معه التصفيق الحاد ، تقطعه صرخات اشد حدة :
أى والله يا سيدى .. أعبد .. أعبد ! ..
كل هذا ليس في البرنامج ، لان الفن عنده :
وعند بيكاسو وأضربهما ، له رسالة غير التسلية وله هدف غير استجداء التصفيق أو الفوز بالجوائز الاولى في المسابقات . هكذا يقولون عن الفن الحديث . أما كاتب هذا المقال فلم يئن الأوان بعد ليشرح رأيه في كل ذلك ، فنحن ما زلنا نهيم الجو ، وأظنه الآن قد تهيأ . ولكن هناك سؤال يجب ان نلج به الآن :

لماذا نهتم بمشاكل الفن في عالمنا العربي ؟

تدعونا الى ذلك دواع لا تكاد تحصى ، اولها قِدَمُ الفن في بلادنا ، فهي تأتي - تاريخياً - في طليعة الاوطان التي تفتت فيها طاقات الانسان عن تعبير وجداني جمالي يمجّد الخليقة وخالقها باللفظ واللحن والصورة جميعاً . فالشومريون والاكاديون في العراق ،

أى مدى يمكن أن تمضى وجوه الشبه ، وصلات القرابة ، والنواميس الشاملة ؟ » .

يجيب المؤلف نفسه عن سؤاله مشيراً الى أن النحاتين ، والرسميين ، والموسيقيين ، والشعراء ، وسائر الفنانين ، كلهم سداة معبد واحد ، وكلهم يؤم البشر نحو قبلة واحدة . ثم ينشد من شعر زعيم الرومانسية الفرنسية في القرن التاسع عشر « فيكتور هوجو » كلمات كان قد بعث بها الى صديقه النحات « فرومن موريس » (٧) يقول له فيها :

نحن أخصوان ،
فالزهرة بفنّين يمكن أن تخلق :
بفن الشاعر النحات
وبفن النحات الشاعر



هناك اذن علاقات حميمة جداً بين الفنون بعضها وبعض ، اذا ما انفصلت عن بعضها تبدد الفن كله شذّر مذّر ، وسرى الى اى حد حظى الفن في الامة العربية بمثل هذه العلاقات ، وأين هو منها الآن ، عندما نصل الى موضع الحديث عنه في هذا المقال .

ولا نريد أن نترك قصيدة چاك بريفيير قبل وقفة عند سؤال آخر اثاره على لسان بيكاسو ، اذ يقول ساخراً من رسام الواقع : من قال له أن يرسم تفاحة ؟ هذا السؤال ، على ما يبدو من بساطته وبرأته ، ينطوي على مشكلة خطيرة تمزق المشتغلين بالفن شيعاً وأحزاباً : كيف يختار الفنان موضوعه ؟ أهو يأخذه كما اتفق . أم يختاره دون غيره ، ولهدف معين ؟ أم يختاره له غيره ؟ وهكذا نجد أنفسنا فجأة أمام قضية « الفن للفن » . هل من حق الفنان أن يضع وقته وجهده وموهبته ، وأن يستنزف حب

الفارسي القديم ، تم جلاء الرومان فورثوا اليونان في مستعمراتهم ، واخذت البلاد القليلة التي لم تصل اليها كتائب القياصرة ، في الضمور والارتباك في عوالم الفقر والفوضى والتخلف ، بحيث لم تكن أسعد حالاً من تلك التي احتلها الرومان أو الفرس .

ثم كان منطلق الحضارة الشرقية العربية من جديد مع الفتح الاسلامي . فان الكتائب العربية التي انبرت تنشر الاسلام في هذه المنطقة من ايران الى أقصى المغرب في افريقية ، لم تفرض شيئاً غريباً على تلك الامم التي كانت مهينة ممزقة ، ولكنها - على الأقل - ردت للتراث الشرقي اعتباره ، ولم تبقر من مخلفات المستعمر الفارسي أو الرومي الا ما قبلته باختيارها ، وأقرته بمحض ارادتها ، مما لا يعوق مسيرة التراث ولا يشوه طابع الامة .

هكذا ولد الفن الاسلامي ، ولكنه لم يكن عودة الى قديم تلك الامم العربية في وثنياتها الاولى . فالاسلام أيضاً له طابعه ، وله آدابه ومقتضياته ، ثم انه كان نظاماً اجتماعياً كاملاً ، مما ترتب عليه ان يصطبغ الفن - هو أيضاً - بصبغته . الاسلام تنكر للوثنية بكل صورها ، وجعل من الكفر عبادة الصور والتماثيل المنحوتة ، وجعل أشد من ذلك كفراً عبادة المخلوقات من دون الخالق . فانتهى معه تأليه الحجر والشجر والكواكب والحيوانات والناس . واحتطأ المسلمون الاول من التورط في مثل ذلك ، فتجنبوا زخرفة المساجد بأية صورة أو تمثال ، حتى لو لم يكن المقصود بهما التقديس والتعبد . ولم يكن موقفهم هذا تنطعاً ولا اسرافاً في تحميل النصوص والأحكام ما لا تحتل ، ولكنهم كانوا حديثي عهد بعام الفتح ، عندما دخل الرسول وجيشه مكة فحطموا في الكعبة أكثر من ثلاثمائة تمثال لآلهة ، كانت قبائل العرب تعبدونها من دون الله . وهم عندما فتحوا ديار مصر والشام وجدوها أيضاً غاصة بمنحوتات الامم التي كانت قبلهم ، وكذلك كان الأمر في ايران وبقية الاقطار الآسيوية والافريقية ، وحتى الاوربية

والساميون الاول في شبه الجزيرة العربية ، والكنعانيون والآراميون في البلاد الشامية ، والفراتنة في وادي النيل ، والبنونيون والقرطاجنيون وعشائر البربر القدامى في شمال افريقية ، واقبال معين وسبأ وحِمْيَر في اليمن ، كل اولئك كانوا يحتلون الصفء الاول بين بناء الحضارات الانسانية القديمة ، ومنهم كان منطلق الفن : العمارة والنحت والرسم والزخرفة ، ومنهم تدفق عالم مسحور بالشعر والاساطير والقناء والموسيقى والأداء المسرحي ، وفيهم تَبَتَّ ايمان الفطرة الاولى بالخالق وبالطبيعة ، وتبلور في صلوات وابتهالات ومزامير وتعاويد . هنا في عالمنا العربي ظهر اول انسان خط بالقلم ، بالهيروغلوفية في مصر ، وبالمقطعية المسمارية في سواد الدجلة والفرات ، ثم بالحرف الأبجدي في الاقطار الشامية . وهكذا كانت ديارنا هذه منذ فجر التاريخ ، بل قبل أن يبدأ التاريخ ، وطن الفنان الاول ، والأديب الاول ، والمتصوف الاول ، والمعلم الاول . وقضية الاهتمام بمشاكل الفن والحالة هذه ، قضية تراث لا تتحمل الاستخفاف بها ، فمن هذا التراث تأتي كل ملامح شخصيتنا الممتازة ، وكل امكانات اللحاق بركب الحضارة الحديثة ، ولو اننا تمادينا في الاستهتار بهذا التراث لأضعنا كل حرارته المحركة التي يستحيل تعويضها بشيء آخر .

ثم انه انى على الفن في هذه المنطقة حين من الدهر تعرض فيه لظروف غير مواتية ، بددت شمله ، او اوقفت نشاطه ، او انحرفت به نحو وجهة تبعده عن الحياة والازدهار . فقد بدأ ذلك في قديم الزمان بغزو عسكري اوروبى على يد اليونان في غضون القرن الرابع قبل الميلاد ، عندما هاجم الاسكندر اكبر منطقة الشرق الاوسط واحتلها . وانفرست مع اعلامه ورماحه قوانين الفن اليوناني . وتأثر الفكر الشرقي بالعقل اليوناني كذلك ، على نحو وضع نهاية فجائية وعيفة لمعظم التقاليد الشرقية الموروثة في الفن والفكر والحضارة حيث سيطر الاغريق . أما العراق فقد رزح زمناً طويلاً تحت الاحتلال

من المضى فيها في سبيل العيش، أو أن تجبرهم على تغيير كامل شامل لاصول هذه الصناعة وافتعال زخارف جديدة يتكلفونها تكلفاً ، فأباحوا الصور على السجاد معلمين ذلك بأن شبهة الوثنية غير واردة ما دام الانسان يدوس هذه الصور تحت قدميه ويطؤها بنعليه . وانطلاقاً من هذه الفتوى، أباح كثير من المسلمين تصوير الأشخاص غير كاملين ، أى الرأس ، أو الوجه ، أو النصف الأعلى من الجسم فقط ، بحيث لا يكون الجزء المرسوم في الصورة قابلاً لأن تنبث فيه الحياة . ومع رسوخ عقيدة التوحيد لم يعد المشرعون والفقهاء يؤخذون المصورين لموضوعات معروفة لا تمت الى الوثنية بصلة ، فظهرت في المخطوطات الاسلامية المنمنمات ، التى عرفها الغرب فى العصور الوسطى باسم « فن المنيا تور » (٨) ، ووصلتنا نسخ مصورة كثيرة من مقامات الحريري ، ورباعيات الخيام ، وكلستان الشيخ سعدى الشيرازى ، وألف ليلة وليلة . الخ .

كذلك انطلق فن التصوير انطلاقاً باهرة تحت أنامل الخزاف المسلم ، وأخذت الآنية الاسلامية تحمل الزخارف التى تصور الانسان والحيوان والنبات ، منذ العصر الطولونى والاختشيدى . بل ان الآنية نفسها - خصوصاً فى ايران - كانت تُصنع فى كثير من الأحيان على شكل الناس أو الحيوانات ، سواء أكانت من الخزف المطفى أم من الفخار الساذج أم من المعادن . وكانت أباحة ذلك مبنية أيضاً على انتفاء شبهة التقديس والتأليه لتمثال يستخدم لحمل الماء أو الزيت أو يستعمل فى المطبخ (٩) .

ومع ذلك فان القيود التى أحاطت بالتصوير فى الاسلام قد فتقت ذهن الفنان المسلم عن

(الأندلس وصقلية ومالطة) ، فخافوا ان هم تهاونوا فى مثل ذلك أن يُفضى الأمر الى ردةٍ شاملة عن الاسلام . وقد عرفوا هذه الردة فى الجزيرة العربية نفسها بعد موت الرسول وفى خلافة أبى بكر ، كما عرفوا لونها منها عندما وجد عمر بن الخطاب الناس قد بدأوا يقصدون شجرة من فصيلة السَّمُر ، كان الصحابة قد بايعوا الرسول تحتها على الموت فى سبيل الله يوم الحديبية ، فورد ذكر البيعة والشجرة فى سورة الفتح ، فى قوله تعالى : « ان الذين يبايعونك انما يبايعون الله ، يد الله فوق أيديهم ، فمن نكث فانما ينكث على نفسه ، ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجراً عظيماً » ، وقوله تعالى فى نفس السورة : « لقد رضى الله عن المؤمنين اذ يبايعونك تحت الشجرة ، فعلم ما فى قلوبهم ، فأنزل السكينة عليهم ، وأثابهم فتحاً قريباً » . اتخذ المسلمون مسجداً حول هذه الشجرة ، وسموها « شجرة الرضوان » ، ولاحظ عمر فى خلافته انهم بدأوا يتبركون بها ويحيطونها باحترام خاص ، فأمر بقطعها خوفاً من أن يكون بقاؤها سبب فتنة وانزلاق الى نوع ما من الوثنية .

ومن ذلك فقد حدثت فى مسيرة الفن فى ظل الاسلام اجتهادات خففت من حظر التصوير على الاطلاق ، فمثلاً فى ايران كان فن السَّجَاد والبُسْطُ فناً شعبياً قديماً ، ومورداً للرزق والعمل لكثير من الصناع . وكان هذا السجاد - وما يزال - يُستخدَم فى زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والنزهة فى البساتين والمروج ، وفى ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنبات والحيوان . ولم تشأ سماحة الدين الجديد أن تُعفى على كل هذا التراث ، وأن تحرم أصحاب هذه الحرفة

Gaston Migeon; *Manuel d'Art Musulman*; Auguste Pieard, Paris 1927, Tom I (٨) p. 101-223 and Tome II p. 279-401.

(٩) المرجع السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ - ٢٧٨ ، وكذلك :

Georges Marçais; *L'Art de l'Islam*; Larousse-Paris; 1946 George Savage; *Pottery Through the Ages*; Pelican — London 1959, pp. 40-106.

والأمثال السائرة ، والحكم البليغة ، والشعر المحكم الرقيق . وبلغ من سلطان الزخرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الاوربيين ممن تتلمذ على هذه الحضارة العربية ، فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي النسخي ، دون أن تقول شيئاً ، أو تمكن قراءتها .

الصورة رقم ٤

كذلك كانت هناك تعاليم اسلامية اخرى تحده من حرية اختيار الفنان للمادة التي يستعملها ، فقد حرّم هذا الدين على المؤمنين الأكل في أطباق من الذهب أو الفضة ، وقاية لهم من الجرى وراء الترف والبلذخ والتباهي بالمال ، وهي امور لا تتفق مع رسالته الاولى من اشاعة العدل والمساواة بين الناس غنيهم وفقيرهم ، واعداد امة لها من الجلد والتماسك والخشونة ما يلزم لنشر حضارة أساسها تطهير الضمير البشري من كل ما يحمل اليه الصدا والكثافة والبلادة .

ولكن رقعة الدولة الاسلامية كانت قد اتسعت على مدى حكم الخلفاء الراشدين وبنى امية ، وكانت الحضارة التي صاحبت ازدهار هذه الدولة من القوة والرصانة بحيث فرضت نفسها على من لم يقبل الاسلام من امم الأرض ، كما أن أوروبا المسيحية ، في مواجهة هذا الانبثاق الباهر المعجز في العالم العربي ، راحت على عهد العباسيين توثق الصلات الدبلوماسية بخلافة المسلمين ، وكانت محتاجة لذلك ، على الأقل ، لتأمين الحج المسيحي الى القدس الشريف وما جاوره من البقاع المسيحية المقدسة . فكثر تبادل الوفود والسفراء بين خلفاء المسلمين وامرائهم وملوك أوروبا وباباواتها . وكانت الوفود الاسلامية اذا ذهبت في مهمة من تلك المهام الى أوروبا شهدت الترف المفرط على موائد الحكام هناك يتجلى في آتية الذهب والفضة التي تفص بها موائدهم . ولم يكن من اللائق والحالة هذه ، عندما تصل وفود الاوربيين الى حواضر الشرق الاسلامي ، أن

أساليب اخرى للابداع الجمالي لم تكن معروفة من قبل ، أو كانت قد ظهرت في حقب سحيقة في الشرق القديم ثم عفى عليها النسيان . وكان اهم ذلك استعمال الخط وسيلة من وسائل الابداع الفني . ونحن نعلم أن العربي لم يكن يقدس بعد الله من شيء الا كتاب الله ولفته العربية . فليس عجباً إذن أن يجد الفنان المسلم زاداً جمالياً تشكيمياً في آيات القرآن ، وفي حروف هذه اللغة ، يعوض به بعض ما أعوزه من حرية التصوير في الدين الجديد . وهكذا بدت الألفاظ بصورتها البصرية لناظر هذا الفنان ، عجينة طيعة يوشئ بها ما يشاء ، مقطياً المسطحات كما يحلو له بهذا التثنيق الخطي . وأصبح الخط العربي بهذا جزءاً لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية ، به تنساب الآيات البينات من القرآن الكريم حول المحاريب والقباب وعلى الأفاريز الداخلية والخارجية للمساجد والقصور والمدارس والبيمارستانات وغيرها . وتجرى حروفه متسقة منقمة كأنما هي ترتيل بالعين لمقاطع الكتاب المبين .

الصورة رقم ٣

ولم تكن الزخرفة الخطية شائعة من قبل الا قليلاً جداً عند الفراعنة فيما كانوا ينقشونه بالهيروغلوفية على المعابد والتماثيل ، وليس تمة مقارنة ممكنة بين الاسلوين طالما أن الهيروغلوفية كانت أساساً مبنية على الصور ، بينما الكتابة العربية قائمة على الحرف الذي يرمز رمزاً اطلاقاً تجريبياً الى صوت .

واتسع استعمال الخط في الاداء التشكيلي خارج فن العمار ، فمشت به ريشة المزهرفين على الخزف ، وحفره ازميل النجارين في الخشب ، وطرزته الابر بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصائب والملابس والخيام ، وصمته أصابع صناع السجاد اطاراً للسط والسجاجيد ، أو توزيعاً هندسياً في داخل الزخرفة المركزية ذاتها . وبالطبع لم يقتصر التفنن في ذلك على آي الذكر الحكيم ، بل تمداه الى الحديث الشريف ،

ان الدائرة الزخرفية العربية عالم كامل مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين ، والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية ، في قوله تعالم في سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية . » ، ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومرده ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون وال دراويش مكونين دائرة ، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله . . حي ، حي ، ونحوها . وكان الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف . والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلاحظ توافقا زمنياً بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الاسلامي .

وجاءت من بعد على عالمنا العربي هزات عنيفة جمدت فيه الفكر والنظم فتجمد معها الفن . وقد بدأ ذلك بتفتيت الشعوبية للكيان العربي من الناحية الحضارية منذ العصر العباسي الأول ، حتى اذا كان القرن الرابع أو الخامس الهجري وجدنا الحضارات الشعوبية تطمس وحدة الفكر العربي ، وتدخل الى الفن ذاته ألواناً من العجائب والغرائب ترغمه على الانزواء في جمود حرفي تقليدي نضب منه معين الابتكار والتجديد ، ثم تتوالى الكوارث من بعد : التتار ، والمغول ، وقبل ذلك الحروب الصليبية ، وسيادة العناصر غير العربية على الاسلام من الفرس والترك والبربر وغيرهم ، ثم ينفذ ذلك الى الاستعمار الغربي الأوربي في العصر الحديث ، ومن ورائه تنفجر الحركات الوطنية في جميع أنحاء العالم العربي متعاصرة أو الواحدة تلو الأخرى ، وأخيراً نخرج من هذه الجولة الرهيبة محاولين اختصار الطريق ، ومداواة التخلف ، والسير في ركب الفكر

يقدم لها الطعام على موائد الخلفاء والامراء في صحن من الخزف والفخار الخسيس . ومع ذلك فانه لم يكن من اللائق أيضاً أن تشهد تلك الوفود في قلب حواضر الاسلام مخالقات صارخة لأوامر الاسلام . وهنا انطلقت عبقرية الفنان العربي فاخترع طلاء آنية الفخار بالذهب والفضة ، جزئياً أو كلياً ، بحيث تبدو بنفس الفخامة والابهة الذي تبدو به أطباق المعدن النفيس ، دون أن تخدش تعاليم الاسلام . ولأول مرة في تاريخ حضارات البشر يظهر التذهيب والتفضيض على الخزف والزجاج والقيشاني ، في ظل الحضارة العربية ، وينتقل منها الى الخزافين في العالم كله شرقاً وغرباً .

فهذا الفن العربي الاسلامي كما نرى لم يدخر وسعاً في فتح ميادين جديدة يمارس فيها احساسه بالجمال . ولسم يكن في أثناء هذه المسيرة يجرى وحيداً في ميدانه ، بل كان هناك تكامل عضوي وجوهري بين الفن وبين الفكر والأدب والعقيدة والنظام الاجتماعي ، هو الذي كفل لهذا الفن الخلود من ناحية ، والظهور بمظهر الشيء الحتمي الطبيعي في هذا النمط من الحياة ، لا يستغربه أحد ولا يستهجنه أحد . وأوضح مثل لذلك هو ارتباط الزخرفة الهندسية العربية المعروفة باسم « الارابيسك » عند الاوربيين ، بمعطيات نابعة من صميم الدين والعقيدة . فأساس هذه الزخرفة العربية دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين . وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعاً رياضياً محكماً . فنحن اذن أمام نوع من الفن التجريدي ، ولكنه يختلف عن الفن الذي يحمل هذا الاسم في عصرنا هذا في أمر أساسي ، وهو أن الفن التجريدي المعاصر ، حتى عندما يلتزم الأشكال الهندسية ، لا يوزعها توزيعاً رياضياً متمثل الأجزاء ، فمن أين جاء هذا الالتزام عند المذخرف العربي القديم ؟

صرحاً من النظر الفلسفي ، والقيم الأخلاقية ، والسلوك الصوفي ، تتلمذ عليهم فيه كثير من القديسين وآباء الكنيسة ومفكرى المسيحية في أوروبا في العصور الوسطى .

أما دراسة الجمال في حد ذاته ، وربطه بالمقاييس النقدية في الأدب والفن ، فانه من عمل الفلاسفة المحدثين . فالفيلسوف الألماني « باومجارتن » كان أول من أطلق اصطلاح « علم الجمال » على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك ، وسماه « الاسنيطيقا » (١١) . كان هذا سنة ١٧٥٠ . وما تزال الكلمة مستعملة الى اليوم ، رغم أنها لا تنطبق على هذا العلم تمام الانطباق ، فهي مشتقة من اللفظ اليوناني « استيپيس » ومعناه « الاحساس ، والتأثر » ، فهي باشتقاقها هذا تعطينا فكرة - خاطئة بالنسبة لمضمون هذا العلم - هي أن الحساسية والتأثر هما الممول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل . إذ الحقيقة أن كل جميل توجد في جوهره وتكوينه ، وبصرف النظر عن التأثر به ، صفات تجعله جديراً بهذه الصفات . وعلى ذلك فالشيء الجميل يمكن أن يدرس من وجهين :

الوجه الأول أن يدرس مستقلاً عنا ، أي في ذاته هو ، أو في المظاهر التي تحمل طابعه ، وتتجلى فيها صفاته .

الوجه الثاني أن يدرس من حيث هو في رأى البشر ، أي في تأثيره على القوى التي تدركه في الانسان ، وفي الوجدانات والأفكار والأحاسيس التي يولدها فيه .

المعاصر ، وهنا تبرز مشكلة الفن في كامل حدتها ، وهو السبب الآخر الذي من أجله نهتم بطرحها على بساط البحث . فالفنان هو انسان يعيش بوجدانه وحساسيته في زمانه وبيئته ، مكتشفاً الآفاق البعيدة التي لا تراها عين الانسان العادى من قومه . هذا الفنان إذن رائد يشق الطريق الى الامام ، أخذا بيد قومه - ويبد الانسانية في النهاية - نحو الذروة العليا للفكر ، حيث يلتقى الحق والخير والجمال . ولكن لكي نتفق منذ البداية على لغة للنقاش يبدو أنه من الضروري أن نحدد مفهوم الجمال ، أو بالأحرى أن نسنعروض مفاهيم الجمال لنتفق على واحد منها يكون محورياً للأخذ والرد حول الفن في عالمنا العربي المعاصر (١٠) .

● ● ●

ظل الجمال أمراً يكاد يكون متروكاً للحكم الشخصي لكل فرد من بني الانسان على مدى أجيال طويلة من تاريخ البشر . ومع ذلك فقد كان من المتفق عليه بين الفلاسفة أن الجمال ينقسم الى قسمين كبيرين : **الجمال الكلي** وهو الذى يختص به الله سبحانه وتعالى ، **والجمال الجزئي** الذى وزع الخالق شذرات منه على المخلوقات ، كل بحسب نصيبه المقدر له . وهم في هذا التقسيم قد ساروا في درب أجروا فيه الحق والخير أيضاً على نفس الوتيرة . فإله هو الحق الكلي الشامل ، وكل حقيقة في عالمه هي بدورها شذرة جزئية تشاكل على نحو ما بعض هذا الحق الأعلى ، وكذلك الخير . على هذا قامت نظرية افلاطون في المثل العليا ، أو على الأصح في المثل الأعلى ، ومنها نهلت المدرسة الاغريقية السكندرية من بعده ، ثم جاء علماء المسلمين فبنوا على التراث الفكرى

(١٠) راجع في ذلك : Eric Newton : The Meaning of Beauty; Pelican, London 1962.

(١١) B. — Dupiney de Vorepierre; Dictionnaire Français Illustré et Encyclopédie Universelle; Paris 1867.

ثبتت لنا أنه ليس كل لذيذ جميلاً ، وأن الذئ شيء قد لا يكون أجمل شيء . أضف الى هذا أن جميع حواسنا الخمس تعتبر أبواباً لادراك اللذة ، بينما حاستان انتتان فقط تدركان الجمال ، هما البصر والسمع . ومن هذه الجهة تأتي امكانيات التخليط والتهويش والخداع في الفن . كأن يعتمد فنان بعيد عن المستوى الضروري للاجادة الى اللون من الاثارة الرخيصة التي تتصل باللذة لا بالجمال (جنسية ، وطنية . . الخ) بلوحاته أو تماثيله أو زخارفه أو الحانه ، لكي يوقع المستقبلين لانتاجه في شعور لذيذ ، لطيف ، مثير ، قد يجعل غير المحنكين منهم يعتبرونه جمالاً .

فالشعور بالجمال هو اذن شعور خاص ، محدد ، مستقل عن اللذة . وفكرة الجمال هي ايضاً فكرة تأخذ حدودها من الجميل في ذاته أولاً ، لا من المطلع عليه . هي فكرة منظمة في جوهر الشيء الجميل ، تستمد موضوعها منه لا من الخارج . الجمال هو « الحق » مجسداً في صورة محسوسة ، وهو مظهر من مظاهر مثل أعلى كلتي مطبوع في نفوس البشر ، بقدرة الله في نظر المدرسة الدينية ، وبالفطرة الطبيعية عند غيرهم ، ولكن قليلاً من هؤلاء البشر فقط يستطيعون أن يبرزوه ويعبروا عنه في أعمالهم ، وهم الفنانون . وهكذا قال افلاطون « ان الجمال هو بهاء الحقيقة » ، ولهذه الرابطة القائمة بينه وبين الحق ، كانت له قوة يسيطر بها على النفس الانسانية فلا تستطيع انكاره أو التمرد عليه .

وهكذا عندما نعلن اعجابنا بعمل جميل ، في الطبيعة أو في الفن ، فاننا في الواقع نعبر عن مقدار شعورنا بالتوافق والانسجام والتطابق بين ما نرى أو نسمع وبين هذا المثل الأعلى . المطبوع في نفوسنا . والرجل البسيط أو الجاهل يُعبر عن ذلك بطريقة عفوية ساذجة .

ويقول الفيلسوف الفرنسي « فكتور كوزان » (١٢) في التفرقة بين الجمال والشعور بالجمال : لنسأل أنفسنا أمام الجمال ، ما هو الجديد الذي يحدث في شعورنا ؟ مما لا شك فيه أننا أمام بعض الموجودات ، وفي ظروف متعددة متباينة ، تصدر حكماً هو : ان هذا الشيء جميل ! وهذا الحكم قد يكون منطوقاً به بصراحة ، كما أنه يُعبر عنه أحياناً بابداء الاعجاب بالصوت أو الإشارة أو الملامح ، أو يقوم هذا الحكم داخلياً وبصمت ، في أعماق النفس ، لا تكاد تشعر بوجوده الا اذا دعا داع لذلك .

وتختلف صور الجمال بشكل يستحيل على الحصر ، ولكن هناك اجمالاً على وجود الجمال في ذاته ، بدليل الألفاظ التي تدور حوله في جميع لغات العالم قديمها وحديثها . ويكاد **فكتور كوزان** هنا يلمس ما قدمناه حول الجمال الكلي الأعلى ومظاهره الجزئية المنوعة في الكون .

وفي القرن التاسع عشر ، مع بداية ظهور الفلسفات المادية ، والسلوكيات الحسية ، كان الجمال يُعد أمراً شخصياً فردياً ، وظاهرة اعتبارية تحكيمية . والذين يذهبون هذا المذهب يخلطون في الواقع بين ما هو « جميل » وما هو « لذيذ » . ونحن ، والحق يقال ، لا نتصور أن نسمى شيئاً غير لذيذ جميلاً ، خصوصاً اذا كان يخدش حواسنا . ومع ذلك فهناك أنواع من الثعابين والوحوش والحشرات الضارة والصخور والصحراوات الرهيبة ، غير اللذبة بالمرة ، ومع ذلك فانها جميلة . وعلى ذلك فاننا مضطرون الى ان نسأل : ما المقصود بالشيء غير اللذيذ ، الشيء الكريه ؟ يقولون انه الشيء الذي يتضمن عيباً ملحوظاً يخرق به الانساق الطبيعي أو الانفساق الاجتماعي . وبالرغم من كل ذلك فان التجربة

عن انبثاق المثل الأعلى في التناسق الكامل في المادة . ويقول الفيلسوف الالمانى « هيجل » ان هذا الانبثاق الجمالي في الطبيعة المادية لا يكون وحده ، بل هو متوقف بالضرورة على الانسان المتأمل له . فهو اذن « خارجي » ، لا يمكن أن يبقى كامناً أو داخلياً . وهو غالباً مركب من عناصر أو جزئيات يجب أن يكون كل منها جميلاً في ذاته أيضاً . وهو هنا يحوم حول رأى القديس أوغسطين الذى يقول « كل ما يتصل بالجمال يتحد فيه » . أى أن الوحدة الجزئية بتكاملها مع مثيلاتها وباحتوائها على قدر من الجمال الجزئى هي التى تؤمن صفة الجمال للكل .

ونظر هيجل في العناصر الاولى للجمال فجعلها ستة ، هي الترتيب ، والتوافق ، والنظام ، والانسجام ، والنقاء ، والبساطة (١٣) .

أما الترتيب فهو في خلاصة معناه ، تكرار هيئة معينة . وهو الصورة الجمالية البدائية ، الساذجة . والتوافق ، وهو مظهر بسيط أيضاً للجمال ، يختلف عن سابقه في أنه لا يعتمد على مجرد التكرار ، بل هو وحدات متنوعة « تتكامل » بعضها مع بعض ، مما يقلل من عيوب الرتب والتماثل الملازمة للتكرار . وهذان العنصران في الجمال الطبيعي يتصلان بالكَم ، وهما أصل الجمال الحسابي الرياضي ، ويوجدان في الجمادات والمعادن والأحجار والبلورات ونحوها ، وفي النبات نجد هيئات أقل انتظاماً وترتيباً ، وأكثر تحوراً من هذا القانون الحسابي الرياضي . فاذا ما انتقلنا الى عالم الحيوان قل شعورنا بهذا الترتيب أكثر فأكثر ، كلما ارتفعنا في سلم الكائنات ، من الحيوانات وحيدة الخلية الى الثدييات فالإنسان .

وأما النظام ، أو السير على قانون محدد ،

أما الفنان والفيلسوف فانهما يتعمقان كنه الشيء الجميل ، ويقدمان العلل والأسباب التي صار من أجلها جميلاً ، كل في حدود اختصاصاته وقدراته . وبناء على ذلك نستطيع أن نقول أن هناك قوتين تعملان في داخل نفوسنا عندما نوجد أمام شيء جميل ، هما : الحساسية الوجدانية من ناحية ، والنشاط العقلي من ناحية أخرى . ومن الضروري جداً أن يكون هناك تناسق بين عمل هاتين القوتين ازاء الشيء الجميل ، ليكون حكمنا عليه عادلاً . كما أنه من الضروري أن يكون هناك اتفاق تام في الانسان الفاحص للجمال بين الجسد والروح ، وانسجام شامل لكل قواه ، حتى يجد للشيء الجميل سروراً صافياً من الشوائب ، خالصاً ، كاملاً ، لا علاقة له على الاطلاق باللذة أو المتعة الحسية ، ولا يمكن أن يثير في النفس أية رغبة همجية ، أو دنسنة ، أو منحطة . وهكذا يكون الفرق بين الشيء اللذيذ والشيء الجميل ، أن الأول يثير فينا رغبة ما ، يحدث في نفوسنا جوعاً وظمأ الى نهاية لم تتحقق بعد ، بينما الشيء الجميل يكون الشعور الذى يثيره فينا نهائياً ، هو شبع وارتواء لا مزيد عليهما ولا غاية بعدهما ، ولا تتبعه - كما هي الحال في اللذة - عودة نحو الذات ، ورجوع الى « الأنا » الكامن في النفس بسبب ما يثور فيها من نزوات وشهوات ، بل نسيان تام لهذا « الأنا » ، واتحاد تام بالمثل الأعلى ، وفناء فيه .

● ● ●

والجمال في حياتنا المادية مظهران : أحدهما لا دخل لنا في وجوده وهو الجمال الطبيعي ، والثاني نصنعه بأيدينا ، ونخلقه خلقاً وهو الجمال الفني .

والجمال في الطبيعة هو في جوهره عبارة

(١٣) هي بالترتيب في المصطلح الفرنسي حسب المرجع السابق :

Régularité, symétrie, Conformité a une Loi, harmonie, pureté, simplicité.

الجمال في العمل الفني

هو المظهر المصنوع المخلوق بأيدينا ، من مظاهر الجمال ، وهو الذي أشرنا الى أنه شطر الجمالي الثاني بعد الجمال الطبيعي .

وكان الفلاسفة القدماء ، في تأثرهم بالافلاطونية ، يقولون ان الفن هو التعبير بالجمال عن المثل الأعلى . ويقول هيجل ان الجمال الفني هو القوة والحياة والجوهر والسروح للأشياء ، تتفتح بانسجام في أمر محسوس ، هو صورة هذا الجمال الباهرة ، وتعبيره الأسمى ، الخالص ، المصفى من الشوائب التي تحجبه أو تشوهه أو تعكر من نقائه في دنيا الواقع . والمثل الأعلى في الفن ليس اذن نقىض الواقع ، بل هو الواقع نقياً ، مطهراً ، مصبوحاً في القوالب الجمالية القدسية العليا الكامنة في قلب الفنان . وقصارى القول انه التوافق الكامل بين الفكرة والشكل المحسوس ، هو تمثيل الجوهر الفكري في كامل حيويته ، وفي مفاهيمه العليا ، ووجداناته العميقة النبيلة ، ومباهجه وآلامه . والهدف الحقيقي للفن هو الوصول الى المثل الأعلى . والمثل الأعلى ليس تجريداً مفترفاً من الحياة معزولاً عنها ، وليس تعميماً بارداً ، وليس اطلاقاً جامداً ، بل هو الجوهر الفكري الروحي مجسداً في الشكل الشخصي الحي ، هو اللانهاية مصورة في المتناهي . وعلى ذلك يمكننا أن نستشرف مسبقاً بعض خصائص المثل الأعلى . فهو في كل درجاته :

هدوء ووقار وغطبة وسعادة . وقول هيجل هذا يذكرنا من قريب بما كان الامام الغزالي يصف به الله من أنه خير محض وحق محض وجمال محض ، وله غاية الكمال والبهاء والسرور بذاته . المثل الأعلى عند هيجل هو التحرر الكامل من كل ضرورات الحياة ، والارتفاع الكامل فوق شهواتها وآلامها . وهذه القسطة لا تنافي الجديدة ، فالمثل الأعلى لا ينبثق في النفس بوضوح قدر ما ينبثق وسط معارك الحياة الطاحنة ، ولكن بشرط : انه في أحلك المحن ، وفي عز التمزق والمعاناة ، يجب أن

فانه يأتي أكثر تقدماً وتعقيداً في عالم الجمال الطبيعي ، فهو مرحلة انتقالية نحو هيئات وأشكال أكثر حرية واقل تكراراً ورتوباً . ففيه يبدو اتفاق واتساق حقيقي لا تضبطه القواعد الحسابية الرياضية البسيطة الجامدة الصماء . فهو ليس نسبة عددية واضحة يلعب فيها « الكم » الدور الرئيسي ، بل يبدأ « كيف » بالدخول في الميدان أيضاً ، بأشكال مختلفة . وهناك قانون يضبط هذه النسب ، ولكنه أعوص وأكثر تعقيداً من قواعد الحساب . يبقى خافياً الا للمتاأمل النافذ البصيرة . فالخط البيضاوي والخط المتموج أكثر انطباقاً على هذا النوع من الخط الدائري أو المنكسر أو المستقيم . والخط المتموج بالذات هو الخط الذي يقول فيه الفنان المصور البريطاني « هوجارت » انه « خط الجمال » .

ومن هذا العنصر نتقدم نحو عنصر الانسجام المبني على الخطوط التي لا تنتظمها عملية حسابية بسيطة ، وهو انسجام الكتل والاجرام ، بحيث يكون الجمال ، كما هو موجود في خطوط هذه الكتل والاجرام ، قائماً أيضاً في جوهرها ومادتها ، وفي رنينها الصوتي وحركتها كذلك . ولعل هذه المظاهر الأخيرة تتم على نحو اكمل اذا توفر لها عنصر النقاء والصفاء والطهارة ، كما يبدو ذلك في السماء والبحر والهواء والنور والظلام وفي الأحجار الكريمة والجواهر ، وفي أكثر ألوان الطبيعة وأصواتها .

والجمال في الكائنات الحية هو الصورة الكلية الناطقة بطاقات صاحبها ، والواضحة في الخطوط والكتل والحركة واللون ، وفي الانسجام بين الأجزاء والأعضاء وتكاملها ، مع تحرر كل منها من التخاذل أو الاتكال أو الفضول ، بحيث لا يكون عبئاً على عضو آخر ، أو تنوءاً لا مبرر له . وبذلك ينتفى التعقيد والتراكب وتتحقق البساطة .



وأن يمزج ذلك بعدالة واتزان ، بحيث تنبعث الحياة في المراتب ، وبحيث لا يصبح في عمله الفني أى شيء مهمما دق وصغر - بلا معنى ، أو بلا أثر . وهذا التصرف منبعه نفسه هو ، ولن يجده بحذافيه في الأشياء التي يصورها ، ولا في الأداء الفوتوغرافي الجامد لها . خير من الأداء الفوتوغرافي للتفاحة مثلاً ، أن يلتهمها الإنسان ويأكلها ويلفظ بذورها ، كما صور ذلك الشاعر **جاء بويقي** في تصرف صديقه الفنان التشكيلي **بيكاسو** .

الصورة رقم ٥

طبيعة الفن (١٤)

الفن انتاج انساني ، من صنع الفكر البشري ، وثمره لمهارة الانسان . والذي يميزه عن العلم هو أن العلم يكتفي بكتشف الواقع ، وأنه نتيجة التجربة والاستقراء والقياس المنطقي . أما الفن فيعتمد على الشعور الوجداني الداخلي ، ولذا فإن الفطنة أو « الالهام » كما يقول كثير من الفنانين دعامة الأساسية . وهو من وجهة النظر هذه لا يعلم ولا يتلقن . لكن جزءاً منه - ضروري أساسي - يقوم على المهارة اليدوية ، والدكاء الاكتسابي ، والمعرفة العلمية . وهذا الجزء يمكن - بل ينبغي - تعليمه وتلقينه . والفن كما أشرنا من قبل لا يهدف الى نقل صور الأشياء كما هي ، أو خلق نسخ جديدة منها ، بل كل همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية ، وأعمق دلالة ، مما يمكن أن يكون لها في واقع العامة من الناس . ولكن ، ما الذي يدفع الفنان الى هذا الانتاج ؟ انه نفس السبب الذي يبعث الإنسان على البحث عن غذاء فكري في عالم الكشف عن الحقائق العلمية ، إذ الإنسان متطلع بطبعه الى معرفة الحقيقة الخالصة الواضحة . وقد لوحظ ذلك منذ طفولة الانسانية ، عندما نظر الانسان القديم

تحتفظ الروح بهدونها كميز أساسي ، وتلك هي الطمأنينة في البؤس ، والمجد في الألم ، والابتسام من خلال الدموع .

والمثل الأعلى ليس مجرد تعميم مبهم ، أو تجريد غير متشخص ولا حي . وإنما هو - كما أسلفنا - الحقيقة مصفاة ، وهو أذن مثلها ، له درجات ، ومستويات مختلفة . ففي أدنى هذه الدرجات حيث المثل والواقع يكادان يكونان شيئاً واحداً ، كما في التصوير في الموضوعات الاجتماعية ، والأنماط البشرية : لدى المدرسة الهولندية على الخصوص ، يكون المثل - حتى في هذه الحالة - وهو اللوحة المصورة ، أعلى من الواقع من حيث التنظيم والشاعرية والتماصك ، إذ تختفي العناصر الثانوية ، والزوائد غير المعبرة والشوائب الغريبة ، والجزئيات المتناقضة أو الغامضة . وهكذا نجد الفنان لا ينقل لنا بعبودية كل تفاصيل الموضوع ، بل يقتصر على المهم فقط ، الذي يعبر تعبيراً بليغاً عن المواقف التي شددت انتباهه .

وبعيدنا هذا الى ما قدمناه في مطلع هذا المقال من أن أدنى درجات التعبير الفني عن الواقع هو محاكاة هذا الواقع « فوتوغرافياً » يقول **هيجل** ان الفن - في قمة دلالاته - إنما يؤدي تفاعلات القوى الخفية للنفس ، ونوازعها الكبرى ، وأحاسيسها العميقة ، ومقدراتها العليا . ومعلوم أن الفنان لا يجد كل ذلك في المراتب الخارجية ، بحيث يكتفي بنقلها بدقة ، بل هو يتصرف بالضرورة على ضوء احساسات نفسه الداخلية . وحتى عندما يكون المطلوب منه نقل الواقع ، فإن الفنان يضطر الى التصرف حتى يعطي هذا الواقع دلالاته المثالية وما ينبغي له من التعبير والتأثير . وهو مضطر أيضاً الى التصرف حتى يجتمع في عمله ما هو موضوعي خارجي عام ، وما هو شخصي ذاتي ،

براه فيه ليس واقعته المادية ، ولا الفكرة المجردة في تعميمها الواسع ، بل صورة محسوسة ونقية من « حقيقة » هذا الموضوع وجوهره ، شيئاً « متالياً » ينم عنه ويظهر فيه . فالفن يربط بين الحسّي والمثالي ربطاً يحاول دائماً أن يكون عادلاً متناسقاً ، ولذا فإن أهدافه كلها « تأملية » ، وعند وجود النفس أمام « العمل الفني » الجدير حقاً بأن يوصف بأنه « جميل » ، فإنها تشعر بأنها تحررت ، كما قلنا ، من كل شهوة أو طمع أو تحيز . وهكذا يعني الفن بأن يخلق صوراً وكتلاً تمثل أفكاراً نرى من خلالها الحق في هيئة محسوسة ، وهو بهذا يستطيع أن يحرك النفس الانسانية من أعماقها البعيدة نحو تذوق الحق في صورته الجميلة .

والفنان نفسه عندما يكون بسبيل خلق عمل من أعماله الفنية ، نجد الجانب الحسّي أمام عينية موازياً للانطلاق الروحي التجريدي ومسائراً له . فالجانب الحسّي هو الذي يفجر طاقات الخيال ، ويخلق في آفاق الاختراع . وليس الابداع الفني مجرد مهارة يدوية ميكانيكية تكتسب بالتدريب والتمرين ، كما أنه ليس تفكيراً نظرياً اطلاقاً كتفكير العالم ، فالفنان يعجز عن ادراك تجريدي كامل التجريد للفكرة التي تشده ، ولا يستطيع أن يتمثلها الا في صورة حسية . فالصورة والفكرة تعايشان في روحه ، ولا تكادان تقترقان . وهكذا يتبين أن الإلهام الفني الناتج من هذا التعايش بين الحسّي والمثالي ، بين الصورة والفكرة ، هو موهبة سماوية لدى الفنان الحق .

إن العبقرية العلمية هي - في أغلب صورها - طاقة تتجاوب مع مستوى حضاري وفكري واجتماعي عام ، وليست مظهراً لموهبة فردية . بعكس العبقرية الفنية التي تقوم من أساسها على هذه الموهبة الفردية ، فليس مجرد الاطلاع على التاريخ والتكنولوجيا لفن من الفنون - مهما يكن هذا الاطلاع وافياً - بكاف لتكوين الفنان الحق .

الى موقفه بين الكائنات ، فوجد أنه يفكر ويدبر كما تفكر الآلهة وتدبر ، ولكنه يختلف عنها في أنه ليس أبدياً سرمدياً ، بل هو فان ، يموت بعد حياة قصيرة ، كما نموت الحيوانات التي لاحظ لها من التفكير أو التدبير . من هنا جاء تفسيره هذه الظاهرة بالاكل من شجرة في الجنة الاولى كان الانسان ممنوعاً منها ، لأنها غذاء خاص للآلهة . وجاءت القصص الدينية القديمة ، قبل أن يقول الوحي السماوي كلمته القدسية في ذلك ، تصف هذه الشجرة بأنها شجرة التفكير والتدبير ، أي شجرة المعرفة . ثم انزلت التوراة والانجيل والقرآن فصحت هذا المفهوم الاسطوري بما يتفق مع طبيعة الربوبية التي تنزه عن الأكل والشرب ، ومع طبيعة التدين الذي يرد كل شيء من سلوك البشر الى طاعة الله أو معصيته . أما الانسان الأول فكان يريد تسبباً لتعاقب الانسان بهذا النور الرباني ، المعرفة ، فجعل أبا البشر يأكل من شجرة يشارك بها الآلهة في هذا الفداء .

ومهما يكن من شيء فإن الهدف الأول للفن لا يمكن أن يكون التأثير أو الامتاع . فإن التأثير احساس رجراج عائم مختلف ، متناقض أحياناً ، وهو لا يمثل الا حركات النفس وخلجاتها . ولو أننا ركزنا اهتمامنا على تأثير العمل الفني فينا فحسب ، واقتصرنا على الوجدانات التي يثيرها في نفوسنا ، لظلمنا الفن . إذ أننا بذلك نفصل الحقيقة التي ينطوي عليها ويكشفها أمام أعيننا . بل أن فهم المؤثرات الفنية نفسها يصبح مستحيلاً ، لأن العواطف التي تحركها هذه المؤثرات في نفوسنا لا تشرح ، ولا يتبين كنهها ، الا بالأفكار التي ترتبط بها ، وبالحقيقة الكامنة من ورائها . والفن يقف في منتصف الطريق تماماً بين الادراك الوجداني الحسّي ، والفهم العقلي المجرد . فهو يمتاز على الادراك الحسّي بأنه لا يرتبط بواقع الموضوع الا مع ارتباطه بظاهره وشكله . وهو لا يريد أن يجعل من هذا الموضوع شيئاً وظيفياً له « منفعة » ما . والذي يجب أن

هدف الفن

اختلفت الآراء حول الهدف الذي يجب على الفن أن يتجه إليه .

وأكثر هذه الآراء شيوعاً مبنيٌ على قول **أرسطو** ، « أن الفن هو محاكاة الطبيعة » ، أى أنه يهدف إلى النقل أو التقليد أو المماثلة . وهنا ينبغي أن نسأل : ما فائدة المحاكاة أو التقليد ، إذا كانت الطبيعة تقدم لنا الصورة الأصلية بسخاء وبدون عناء ؟ وهذه المحاكاة للطبيعة ، لا بد أنها توحى للفنان دائماً وأبداً بضعفه وعجزه وقصوره وتفاوته . إذ أن التقليد - مهما حسن - يظل دائماً أقل درجة من الأصل . وكلما كان التقليد أكثر مطابقة للأصل كان التمتع به - كإنتاج فني - أقل وأضعف ، إذ أن الذي يعجبنا في الفن ليس التقليد والمحاكاة ، ولكن الخلق والابتكار . ويبدأ الخلق والابتكار من اللحظة التي « يختار » فيها الفنان موضوعه من الطبيعة . وقد قال الشاعر الألماني **جوته** : « يكفي أن يقع اختيار الفنان على موضوع ما ، ليصبح هذا الموضوع ملكاً للفن لا للطبيعة » . ويريد هذا الخاطر وضوحاً في قول **برنسون** : « اننا لا نعي من الأشياء إلا تلك التي نخضع عليها صفات إنسانية » فهناك إذن تفاعل بين روح الفنان وبين ظواهر الكون يبدأ منذ اللحظة الأولى من اهتمامه بموضوع بعينه دون سواه .

وإذا كان فن الرسوم أو النحت يجذبان الناس نحو الاعتقاد بأن الفن يحاكي الطبيعة ، فهناك فنون يبدو بوضوح أن محاكاة الطبيعة فيها بعيدة الوقوع ، وفي مقدمتها فن العمارة مثلاً ، وكذلك الموسيقى والشعر . حقاً أن الفن يستخدم قوالب مستعارة من الطبيعة ، بعد تفهمها ، ودراستها ، وتمثلها ، ثم يستعملها في رسالته الحقة وهي الإبداع والابتكار والخلق . حتى في فن التصوير : من قال أن الرسام الذي ينتج لوحة لفافة أو بستان في فصل الربيع يقتصر فيها على إعطائي

صور المرئيات كما هي ، وأن مهمته تقف عند هذا الحد ؟ أن المصور الفنان الحق هو الذي يمكنني من خلال ألوانه وتوزيعه وتنسيقه وحساسيته من شم أريج الأزهار في هذا الربيع ، ومن سماع تغريد الطيور على هذه الأغصان ، ومن رؤية اهتزاز تلك الأوراق الخضراء مع مر النسيم ، ومن الاحساس بلمس الورود والأشواك ، وبرودة الماء المتدفق من الينابيع ... الخ . وفي النحت أيضاً لا يكفي النحات المبدع أن يقدم لي نسخة طبق الأصل من ملامح شخص ما ، حتى يصل بالهامه وعبقريته إلى أن يجعل الحجر ينطق بشخصية هذا الإنسان ، وإلى أن يجعلني أنسى أنه تمثال من الحجر ، فأحس فيه قلباً ينبض ودماً يجري ، وحياة زاخرة خضبة بالحركة والدفع والحضور الكامل .

رسالة الفن إذن أرفع وأسمى من النقل والمحاكاة ، ووسائله أكثر حرية ومرونة . وبالاختصار فإن الفن ليس مقلداً للطبيعة بل هو منافس لها ، يستطيع مثلها - وعلى نحو أبلغ منها - أن يؤدي أفكاراً معينة ، وهو يتخذ من جزئيات ومظاهر متعددة في الطبيعة رموزاً للتعبير ، بعد أن يصقلها ويطورها ، ويطوعها لما يريد الإفصاح عنه .

ومن أوائل المفكرين الذين رفضوا أن يكون الفن محاكاة للطبيعة فحسب « **شيشرون** » الخطيب والمفكر الروماني المشهور إذ قال « أن **فدياس** ، ذلك الفنان الفذ ، عندما كان يصنع تمثالاً لـ **جوبيتر** أو **مينرفا** ، لم يكن تحت عينيه نموذج (موديل) معين يحاول أن يحاكيه ، ولكن كانت في أعماق روحه صورة تامة ورأسخة للجمال ، يركز عليها رؤيته ، وهي التي كانت تقود فنه وحركات يده » . ونجد نفس هذه الفكرة يعبر عنها فنان عصر النهضة الإيطالية **رفائيل** بعد **شيشرون** بأكثر من ألف وخمسمائة عام في خطابه المشهور إلى صديقه **كاستليون** ، وهو يصف له تنفيذ اللوحة من لوحاته المشهورة ، موضوعها « **غلاطية** » إحدى

غير حكيمة - الى تحرير الفن من السلطة والالزام .

هناك رأى ثالث يقول ان هدف الفن هو « الكمال الخلقى » أو « الفضيلة » . ويعلق **هيجل** على ذلك بأنه لامشاحة في أن جزءاً من رسالة الفن هو أن يكون مطهراً للنفوس، ومرفقاً للطباع . فهو اذ يقدم الانسان كموضوع يتفرج عليه الانسان ، يعمل بذلك على تفتيح ملكه النقد السلوكي المتفرج ، وبالتالي على تليين عريكته، والحد من أهوائه ونزواته، لأنه يضعه على طريق التأمل والتفكير ومحاسبة النفس ، ويدعوه الى الاقتراب من المثل الأعلى الذى ينقشه في نفسه ، والى التعلق بالاسمى من الأفكار . ولهذا كان الفن منذ فجر الانسانية أداة قوية من أدوات المدنية ، ومعاوناً للدين في ذلك . فالفن والدين كانا معاً المعلم الأول للبشر ، وهكذا جرت العادة على أن نبحت تاريخ الفن القديم من خلال الدين . ويعود **هيجل** فيصف هذه النظرية بأنها ليست بأصح من سابقتها ، بالرغم من تقدمها عليهما فكرياً . فعيبها أنها تخلط فتجعل وظيفة من الوظائف المتعددة للفن هدفاً نهائياً وغاية له . وعندما تلقى على عاتق الفن وظيفة أجنبية عنه كهذه ، فاننا نعرضه للخطر المضاد لذلك الذى كان يحقق بالنظرية السابقة ، نعرضه لخطر فقدان حريته التي هي حياته ، وبدونها يفقد الالهام والابداع ، وهو أمر ينتهي كذلك بتعويقه عن احداث الكمال الخلقى نفسه ، الذى تطالبه به هذه النظرية . حقاً ان بين الدين والفن والأخلاق تفاهماً وانسجاماً أدياً ، ولكن يبقى بعد هذا أن تلك الثلاثة هي مظاهر مختلفة للحق مستقل بعضها عن بعض . فللفن قوانينه وأساليبه وأحكامه الخاصة، وهو بلا شك مطالب بالأخلاق ، ولكنه لا يهتم بالسلوك بل بالجمال . وعندما يكون الانتاج الفني نقياً - وهو دائماً كذلك في الانتاج الجيد - فان أثره على النفوس لا يكون الا خيراً ، وان كان ذلك ليس هدفه الأساسي ، ولو انه اتجه نحوه مباشرة لكان الاحتمال قوياً في أن يخطيء هذا

ربات العشق في الأساطير اليونانية ، ومن أوفرهن انوثة وجمالاً . يقول : « ولما كانت تعوزني الموديلات الجميلة ، فاني أستعين بمثل أعلى معين اكونه في نفسي » .

وهكذا نجد أن فكرة المحاكاة لا تستطيع ان تقف على رجليها في دنيا الفن ، ولذلك يطالعنا رأى آخر يقول بأن هدف الفن هو « التعبير » وأنه لا يكفي فيه تقليد الموضوع من الناحية المظهرية الحسية ، بل يجب ابراز العنصر الحيوى الكامن فيه - لا سيما الأفكار والأحاسيس والانفعالات وحالات النفس . ويقول **هيجل** ان هذه النظرية رغم تقدمها الفكرى بالنسبة لنظرية المحاكاة، ليست أقل منها بطلاناً وخطورة . فهنا يبدو لنا شيئان ، الفكرة من ناحية ، والتعبير من ناحية اخرى ، وبعبارة اقرب : الموضوع والشكل . فاذا كان الفن ينحصر في التعبير فقط ، فانه يترتب على ذلك أنه لا يهتم - ولا يجب ان يهتم - بالفكرة او الموضوع . وطالما كان الاداء سليماً وجميلاً فلاهم كون المحتوى مليئاً بالقبح واللااخلاقية والتفكير الهدام . وبالتالي فانه اذا كانت النظرية الاولى تجعل من الفن ظلاً تابعاً للواقع ، فان النظرية الثانية تجعل منه بوقاً ينفخ فيه كل ناعق ، وهو ليس بذلك اكثر رقياً ولا سمواً . ومن هذه النظرية ارتفع في بعض العصور والبلاد شعار « الفن للفن » ، فكان وبالأحرى على الفن والمجتمع كليهما . هذا تلخيص ما يراه **هيجل** حول بطلان النظرية القائلة بأن هدف الفن هو التعبير ، وفسادها وخطورتها . وربما كان من العدل أن نشير الى أن مثل هذه النظرية ، والشعار المنبثق عنها، لم تنشأ من النظر السليم المستقر المطمئن ، ولكنها كانت دائماً تظهر في وجه القوى الطاغية الفشوم التي تحاول رسم طريق « نفعي » للفن ، أو قطع الطريق عليه اطلاقاً ، كبعض العصبية الدينية المتطرفة أو الدكتاتوريات السياسية الظالمة، أو النعرات العسكرية المتفطرة ، أو النزوات الفردية الجامحة . كانت هذه النظرية في الأدب والفن جميعاً رد فعل ، ودعوة - قد تكون متلعثمة

الهدف ، وأن يخطيء في الوقت نفسه هدفه الأساسي كذلك .

هدف الفن الأساسي هو كما المعنا اليه ، تجسيم المثل الأعلى في هيئة جمالية محسوسة ، وكل هدف آخر كالتطهير ، والنهوض بالأخلاق ، والتوعية ، ومجرد التعبير ، ووصف الطبيعة ومحاسنها ، ونحو ذلك ، ليست الا وظائف ثانوية ليس الفن مسئولاً عنها بالدرجة الاولى ، وان كانت لازمة للمجتمع . وليس للجمال اثر في نفس مشاهده أهم من المتعة الهادئة النقية التي لا علاقة لها بالمباهج الحسية المتبدلة . فهو يحلق بالنفس الى أعلى من الآفاق العادية التي تجول فيها ، ويعددها للتصميم العظيم ، والعمل المثمر ، واحترام الحياة والانسان ، عن طريق الصلة الخفية القائمة بين المشاعر والوجدانات من ناحية ، والأفكار العقلانية من ناحية اخرى ، المتعلقة بالحق والخير والجمال ، ذلك الثالوث الذي يتجمع فيه كل ما هو طاهر جدير بالاكبار .

هذا الاخذ والرد الذي اصطنعه هيجل يستحق منا بعض النظر والتعقيب . اذ أن هذا الفيلسوف الألماني الذي عاصر أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر (١٧٧٠ - ١٨٣١) لم يكن يفكر في الفراغ المطلق ولكن على ضوء الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشتها أوروبا في أيامه .

ولعل أهم هذه الأحداث جميعاً كان قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، وسقوط ملكية من أعرق ملكيات أوروبا ، وعلان الجمهورية مكانها . وقد اقترن ذلك باطلاق شعار الحرية والاخاء والمساواة ، واصدار صك حقوق الانسان ، وزحزحة سلطان الكنيسة عن أداة الحكم ، بل الغاء الاعتبار الديني في صفة المواطن في فرنسا . كانت هذه الهزة مصحوبة بتغيير شامل لاسلوب الفكر والثقافة والتعليم ، كما كانت - في فورتها العنيفة الاولى - عارمة كاسحة ، زلزلت كل أحكام الجمال ،

وقلبت مقاييس الأدب ، وبدأ ذلك على شكل تفهقر مؤقت في هذين الميدانين ، فلم تعرف الثورة الفرنسية فناً له من الشموخ والضخامة ما كان لكبار المصورين والنحاتين والمهندسين والمزخرفين من قبل ، كما لم تعرف أديباً - شاعراً أو نائراً أو كاتباً مسرحياً - تمكن مقارنته بأساتذة القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل قيام هذه الثورة . وحتى على الصعيد السياسي كانت نتائج هذه الثورة المباشرة تنطوي على انتكاسة للديمقراطية تبلورت في شخصية امبراطور طموح ، وديكتاتور متسلط مستبد ، وفانح عسكري يريد أن يعيد عهود القياصرة القدماء ، الذين دوخوا الانسانية بحروبهم ، تبلور كل ذلك في شخصية نابليون بونابرت .

وشهد هيجل أيضاً ما اقترن بهذه الأحداث في أيام الثورة الفرنسية من تطرف في سفك الدماء ، واستخفاف بالقيم التي كان يظن أنها أبدية ، بما في ذلك الدين والأخلاق والنظام الاجتماعي التقليدي ، ولمس ما ترتب على تسليم مقاليد كل شيء للعامية ، فجأة دون اعداد سابق ودون تخطيط ، من عدوان على الكنوز الفنية الكبرى ، ومن خلل في رسم أهداف الجمال وأوصافه ، ومن اضطراب في تحديد ملامح المثل الأعلى . ثم رأى كيف تبدد ذلك كله كال دخان أمام العاصفة العسكرية التي نشر بها نابليون النار والدمار في أوروبا وفي الشرق جميعاً .

وفي هذا الوقت الذي عاش فيه هيجل شهد - الى جانب ذلك - التوسع في استخدام البخار كقوة محركة ، ورأى بداية الرأسمالية الصناعية تنمو بسرعة ، وتزداد ثروة وقوة يوماً بعد يوم ، ورأى من حوله الاستعمار الأوروبي في افريقية وآسيا يستشري ، ويدوس في كل يوم على حضارات شهد لها التاريخ بفضل أبدى على الفكر البشري ، وعلى رقاب شعوب من بني الانسان تحت شعار التنظيم والتمدن ، ورأى الرأسمالية الأوروبية تزج

العالم العربى ومشاكل الفن الحديث

في القاهرة أو الجزائر أو طنجة أو غيرها ،
ويصورون مهرجات الهند على ظهور الفيلة
تحت المظلات المصنوعة من ريش النعام ،
يحف بهم العبيد والحشم ، وجنحوا السى
الافراق والافراط ، لا سيما عندما كان
الأمريمس عدواً تقليدياً لأوروبا وهو الاسلام .
فالمجتمع الاسلامي من خلال فن الرومانسية
وأدبها يبدو في الغالب مجتمعاً قائماً على
رجال ورنوا السلطة والهيبة عن أجداد سفاحين
متعشئين للدماء ، أما هم فقد غرقوا في الترف
فاستدارت خدودهم وكروشمهم ، وكبرت
عمائمهم ، وثقلت حركاتهم ، فاضطجعوا في
استرخاء يدخنون شبك التبغ ، أو النرجيلة ،
أو الحشيش ، وسط جمع كبير من الخدم
والحشم ومن الجوارى والغلمان والمخضيان .
كانت الرومانسية بأدبها وفنها وموسيقاها
عبارة عن محاولة لسياحة حاملة ، ورحلات
خيالية عبر الزمان والمكان ، تخدع الانسان
عن نفسه ، هذا الانسان الاوروبي الذي
صدعت روحه سلسلة من خيبة الآمال في
الثورة وفي الوطنية وفي الاستعمار وفي النهضة
الصناعية . وكأنما كانت الرومانسية مخدراً
يليه عن علله المتأصلة باطلاعه على ما تزعم
أنه أحوال الناس الآخرين في ماضيهم
وحاضرهم ، لكي يحمده الله هو على كل حال ،
فاذا ظل بعد ذلك متمرداً ساخطاً فهناك الموت
ورهبته ، والمواقف الدرامية التي تمزق
القلوب ، تجعله يحس ببعض القمأة والحضارة
فيخفف من غلوائه .

في وسط هذا الصخب والغليان ، وفي غمرة
هذا الطوفان من الوهميات ، لا عجب أن يظهر
مفكر فيلسوف مثل هيجل ، يحاول أن يأخذ
بيد الناس على سواء السبيل ، وأن يرددهم
الى بعض التعقل المبني على الاعتدال ، وعلى
الصدق ، وعلى الاخلاص لشيء أكثر بقاء
من تلك الفورات التي عاصرها . فننادى
بالتدقيق في معرفة كنه الأشياء من خلال
أعيانها الموجودة في العالم ، المعروضة على
بساط الملاحظة والتجربة ، ودما في الفن بإبعاد

بأبناء أوطانها في حروب توسعية وفتوحات
استعمارية في أقصى أقاصي الأرض ، لتجني
هي وحدها ثمرة ذلك ، دون أن تحظى المادة
البشرية التي اعتمدت عليها بطائل من وراء هذا
الكفاح والصراع . فتقوى الفسواق بين
الطبقات ، ويظهر في أوروبا الى جانب الفن
الفاحش ، والبذخ الغليظ ، والترف الخالي
من الحساسية والدوق السليم ، بؤس أسود
حالك ، في مجتمع يخيم عليه الجوع والخوف
والمرض والبطالة وشبح الحرب . وفي وسط
هذه التناقضات تظهر « الرومانسية » بقيمتها
الغريبة ، التي ان عبثت عن شيء فانما تعبر
عن هذه الحالة المرضية التي كانت تعيشها
أوروبا . اتصفت الرومانسية بنزعة حزن
وسهوم تنسهر وراء فلسفة أساسها الشك
وعدم الطمأنينة . وعمدت الى تعويض الناس
عما ينشدونه من عمق وأصاله وإنسانية ،
بمؤثرات مفتعلة فيها جنوح حاد نحو المواقف
الدرامية التي تضرب على الأعصاب كضربات
المطارق الثقيلة المتتابعة . وكان من آلات
الرومانسية في هذا النوع من التأثير التلويع
الكثير بالموت في أشد صوره رهبة ، والاستمانة
بالمواقف التاريخية الضخمة المأخوذة من
الحقب السحيقة للبشرية ، يستمدونها من
التوراة والإنجيل ، ومن الآثار الشرقية القديمة
التي أبرزت أهميتها غزوات الاستعمار في
الشرق والشرق الأقصى ، فكانت الحياة في
بابل القديمة ، وفي بلاط الأكاسرة والفراعنة ،
والطقوس في معابد الهند والصين ، وحفلات
السحر والتوسل الى القوى الخفية المخيفة
بألوان القرايين في افريقية وآسيا ، من وسائل
التأثير الشائعة في الفن الرومانسي . وكان
تعاطى الفنان لتلك المواقف في فنه سطحياً ،
مبنياً على فهم خاطيء في أغلب الأحيان للإنسانية
كلها ولهذه الحضارات بالذات . كذلك ظهرت
مؤثرات في الفن التشكيلي الرومانسي مأخوذة
لا من غرائب التاريخ القديم للامم الاخرى بل
من حاضر هذه الامم كما تصوره العقل
الاستعماري الاوروبي . فراحوا يملأون
موضوعاتهم بمواقف تصور الاسواق الشرقية

التشنجات المرصية ، والمؤثرات الدرامية ، والمتع المفتعلة ، لعل الذوق الاوروبي يرتد الى عدالة المثل الأعلى ونبله ، حيث المتعة الفنية تتميز بحالة الشبع والري الروحية التي أشرنا اليها ، بدلاً من النهم والسعار اللذين كانت الرومانسية تحاول ايقاظهما بمظاهر وأساليب موحية بخيال منحرف ، وشهوات بعيدة كل البعد عما تصوره فيلسوفنا في المثل الأعلى .



واذا كان ما قاله هيجل وصفاً للجمال ، وتحديداً لعلاقته بالفن ، ما يزال في لبه صالحاً الى الآن ، الا أن شرحه وتأويله ربما احتاجا الى ربط جديد بمقتضيات لم يكن يعرفها هيجل أو يتوقعها ، بل ربما احتاج الامر ، ونحن نرتاد وجوه ذلك في الفنون في العالم العربي المعاصر الى بعض زيادات واضافات .

وأول ما نريد أن نسأل عنه بعد هذه الجولة الممتدة بين أفلاطون وأرسطو وهيجل وبيكاسو وچاك بريشر هو تعريف نرتضيه للفن .

الفن هو تعبير وجداني يخلقه الانسان ليفصح به عن تفاعل بينه وبين مظهر ما من مظاهر الكون الذي نعيش فيه . فاذا كان هذا التعبير يستخدم النغم ، ويتجه الى الاذن ، فنحن في فن الموسيقى ، واذا كان يستخدم المادة ويتجه الى البصر ، فنحن في الفن التشكيلي ، واذا كان يستخدم الالفاظ ويتجه الى فهم المعاني التي تدل عليها ، فنحن في فن الادب .

وقد حاول هيجل أن يرتب هذه الفنون ترتيباً تصاعدياً ، يبدأ من أدناها في التعبير عن الجمال الخالص وينتهي الى أنقى الفنون في هذا التعبير ، فجاء ترتيبه على النحو التالي :

١ - فن المعمار ، وهو فن لا يستطيع أن يعبر عن فكرة أساسها التفاعل الداخلي بين

الفنان والطبيعة الا بصورة غامضة خفية جداً . اذ هو يخضع لمتطلبات ناتجة عن اعتبارات مادية ، من علاقة مواد البناء بتقسيمات هندسية رياضية اجبارية ، وهو بذلك لا يكون الا تعبيراً صامتاً جامداً عن الفكرة . ثم انه مسخر لمقتضيات غريبة على مجرد التعبير الوجداني ، هي المقتضيات النفعية المعروفة ، من ايسوء البشر ، أو احتواء المقدسات ، أو تهيئة المكان لالسوان من النشاط الانساني ، كالتعليم والصناعة والتجارة والحكم والمواصلات ونحوها .

٢ - النحت ، هو أرسخ قدماً في الفن الصرف ، يقدم الجمال مجسماً ، ولكن سلطان المادة عليه كبير ، يجعله محدوداً بالنسبة للطبيعة الحية ، محروماً في معظم الأحيان من امكانات الحركة المطلقة واللون ... الخ .

٣ - التصوير ، وهو أكثر حرية ومرونة ودفئاً من النحت ، لعدم سيطرة المادة عليه بنفس الدرجة التي تسيطر بها على فن النحت ، ولوجود امكانيات في التعبير أكثر تنوعاً وتعدداً كالألوان والظلال والأنوار وقواعد المنظور وخداعات البصر . ولهذا السبب كانت ميادين التصوير أوسع وأقدر على التعبير عن الشعور وعن الحياة بشتى مظاهرها .

٤ - الموسيقى ، وهي أرفع درجة من التصوير من ناحية ، وأدنى من ناحية أخرى . أرفع لأن تعبيرها عن النفس البشرية ، وصور تفاعلها مع الطبيعة ، يكاد يكون مباشراً ، وغير محدود . وأدنى لأنها لا تعبر عن هذا تعبيراً تصويرياً واضحاً مباشراً ، بل يكتنفها الكثير من الغموض والرمز .

٥ - الشعر ، وهو أرفع هذه الفنون جميعاً عند هيجل ، لأنه يلخصها ويتفوق عليها بامكانياته الواسعة في وصف الواقع ، والتعبير المستفيض عن أدق خوالج النفس ، وإبراز الحركة وهي في طور التكوين ، مع اعتماده على الموسيقى وتأثير النغم ، وسهولة تحريكه

العالم العربي ومشاكل الفن الحديث

اليها الموسيقى ، واصل التكوين البصري والتنسيق اللوني المحتواة في فن التصوير ، كما يعتمد على كثير من القواعد التي يقوم عليها المسرح .

ز - الاوبرا : وهي في رأى الكثيرين من جهابذة الفن تعتبر « فن الفنون » لاعتمادها على الشعر والموسيقى والغناء والمسرح والزخرفة والرقص والنحت والتصوير جميعاً ، وهي فن بهذا التركيب المعقد يحتاج الى تمرين كثير على تذوقه وتقديره ، وهو - في الدرجات المرجوة من رقيه ونضجه - يُعتبر عاملاً من أهم عوامل تربية الذوق السليم في الامم التي ينتشر فيها .



هذه الفنون كلها تتشابه وتتصل وتتعاون على بناء حضارة جمالية كاملة ، ولا يمكن أن تصور الشعر يسير في منحى والتصوير في منحى آخر والموسيقى في اتجاه ثالث ، لا يلم شعنها نمط ولا نهج ، ولا تحكمها فكرة ، أو يشدها اتجاه واحد ، الشعر والعمارة والرقص والموسيقى والنحت والتصوير وما اليها من الفنون اقارب ، تخدم معتقداً واحداً ، وتهدف الى اهداف متماثلة ، ولكنها مع اتصالها بعضها ببعض ، حريصة كل الحرص فيما بينها على أن يكون منها استقلاله وسيادته ، فبعضها كما قلنا يتعامل مع البصر ، والآخر مع السمع . بعضها يقيم صروحاً مادية ضخمة راسخة لها كيائها الذي يسد الافق ، على حين يعتمد بعضها الآخر على خطرات ونفحات لا جسم لها ، تكاد تكون غير مادية تماماً ، كالنغم أو الألفاظ أو نبرات الصوت ، وما يبعثه ذلك من صور تتوالى في داخل النفس . ولنتقارن - لمزيد من ايضاح ذلك - بين عمل فنان سمعى وآخر بصرى ، بين الموسيقى والمصور :

يجلس الموسيقى الى منصته ، في غرفة يخيم عليها السكون التام . وتكون جلسته هذه غالباً في الليل ، عندما تسكت الضوضاء

للخيال ، واستعماله للرمز ، واعتماده على مختزنات العقل الباطن . ونلاحظ هنا أن هيجل كان ابن عصره تماماً ، ذلك العصر الذي أدرك فيه شيلر وجوته في المانيا ، ولامارتين وفكتور هوجو في فرنسا ، وشيلي وبايرون في انجلترا ، واسكندر بوشكين ونيقولا جوجول في روسيا . كان العصر كله عصر شعر في المقام الأول فبهر بذلك هيجل .

الى جانب هذه الفنون البسيطة تأتي طائفة من الفنون المركبة ، أى التي تعتمد على أكثر من فن من هذه الفنون السابقة ، وأشهرها :

أ - فن الحفر : الذي يعتمد على الرسم والتصوير ، ولكنه يرتبط في المقام الأول بأهداف مثل تصوير مشاهد من قصائد الشعر ، أو الروايات ، أو اعداد اعلانات للدعاية للمسرح أو السينما أو زيارة الأماكن السياحية ، ولذلك فهو يستمد الكثير من فنون الأدب والعمارة وغيرها .

ب - فن تنسيق الحدائق : وهو يعتمد بالدرجة الاولى على قواعد مستمدة من فن المعمار ، مضافاً اليها ايحاءات ملتزمة من فنون التصوير والشعر ونحوها .

ج - الغناء : وفيه يبدو التأخي والانسجام بين فن الأدب وفن الموسيقى .

د - المسرح : ويدخل فيه فن الأدب الى جانب التصوير والعمارة في عملية الاخراج ، والنحت في تحديد المواقف ، وقد تدخل الموسيقى التصويرية أيضاً .

هـ - الزخرفة : وهي فن معقد يعتمد على العمارة والتصوير والنحت ، كما يستمد كثيراً من أساليب التنعيم والانسجام من اصول الشعر والموسيقى .

و - الرقص : ويعتمد بالدرجة الاولى على قواعد جمالية مستمدة من فن النحت ، يضاف

الخارجية أيضاً . وهو في هذه الجلسة متجه بكيانه كله الى داخل نفسه ، لا يتحرك ، ولكن تبدو عليه كل علائم الاجتهاد والاجهاد . يعمد من حين لآخر الى آلتة الموسيقية (البيانو أو العود مثلاً) فيتحقق من العلاقة بين بعض ما بطن براسه من الحان ، ثم يعود الى منضدته فيشرع في تسجيل « النوتة » . وقد نراه خارج مكان عمله أيضاً وهو منهمك بما يدور في داخل نفسه ، أو مشغول بتسجيل شيء خطر له خطوراً عابراً فجائياً .

كذلك نلتقي به أحياناً في قاعات ضخمة مفعمة بالضوضاء ، اذ من أعماق كل السكون الذي أحاط به نفسه فانبثقت منها الأنغام التي يريدنا ، يعود الى هذه القاعات الصاخبة حيث يتجمع عدد كبير من الناس لينصتوا ويستمتعوا ، بينما الفرقة الموسيقية الكاملة تعمل وتكد في أداء ما ألفه الموسيقار . نجد بين أفراد الفرقة من يمسك بقوس يجرى به رائحاً غادياً على أوتار معينة ، فتخور كأنها مرجل آلة بخارية ، أو تطن كأنها جناح بعوضة ، ومن ينفخ في قنوات مختلفة فتئن أو تشفق ، بينما غيره يضرب على آلات من النحاس ، أو يقرع طبولاً وطنابير مختلفة الأشكال والأحجام . أما الموسيقار فيقف بعصاه الصغيرة ليدير الفرقة ، كي تستطيع بجهد متناسق أن تجسم بالنغم العظيم الهائل ما تصوره هو في أعماق نفسه في جوف الليل . وهكذا يكون انتاجه قد سكن أولاً في روحه هو على شكل يشبه الحلم ، ثم انبثق على شكل ذبذبات صوتية منظمة تهز القاعة الكبيرة ، ثم بقى بعد ذلك منزوياً مكتوباً في سطور « نوتة موسيقية » ينتظر بعثاً جديداً في قاعة أخرى حاشدة بالمستمعين ، أو في استديو للإذاعة ، أو في مصنع للاسطوانات والأشرطة المسجلة . وهكذا ينتهي عمله الفني الى أن يكون أشبه بطقوس صلاة معينة تعبد بها وحده أولاً ، ثم كتبها بعد ذلك ، ثم أم بها الناس أخيراً وتركها . لهم يؤديها من شاء منهم وقتما يشاء .

أما الرسام المصور ، فهو في مرسومه الذي يضيئه شبالك كبير ، وأمامه منظر مكون تكويناً دقيقاً منسقاً : « موديل » عار أو نصف عار أو كامل الثياب مثلاً ، و « فاز » به طاقة من الزهور ، وبعض الأقمشة من ستائر ، ومفارش وسجاجيد ... الخ . وهو ينجز لوحته الفنية ، وفي نفس الوقت يصفّر أو يفنّي ، أو يتحدث مع « الموديل » أو مع زميل أو تلميذ ، أو يستمع الى جهاز « راديو » في مرسومه . وتمتزج كل هذه العناصر الصوتية والبصرية وترسب في نفسه ، ثم تبدو من خلال الخلفية التعبيرية والوجدانية لعمله التشكيلي ، دون أن تعكر من صفو هذا العمل وانسجامه . وهو من حين لآخر يلقي على « الموديل » نظرة فاحصة ، نظرة متوترة نفاذة ، ثم بحركة - اما متحمسة محمومة ، واما رزينة هادئة - ينقر على « الپاليت » بالريشة أو الفرشاة أو واحدة من سكاكين الأصباغ ، أو باصبعه ، عجائن ملونة يضع منها شيئاً على اللوحة المشدودة أمامه . وأحياناً نسمعه يصيح ساخطاً ، ثم يأخذ في مراجعة لون من الألوان بدرجة أخرى من درجاته ، وهكذا يمحو ويثبت ويحوّر وينقّح ويصحّح ، ومن الممكن للناظر اليه أن يستنتج مبلغ رضاه أو عدم اقتناعه ، بما يراه من ملامح وجهه أثناء العمل .

أما اللوحة نفسها فتمثل في أغلب الأحيان - لا المنظر الذي أخذ على عاتقه رسمه كما هو - بل منظرًا موازياً له ، نتج من تفاعل المحيط الخارجي بكل أبعاده مع داخل نفس الفنان بكل أعماقها . وهذه اللوحة النهائية تظل منذ ذلك الوقت أثرًا لا يقبل التغيير أو التبديل ، معلقة في إطارها في معرض أو متحف أو قاعة استقبال ، لتكون أحياناً متعة للنظر أو موضوعاً للحديث ، أو سلعة للتجارة . وهذا العمل الفني تناله العين بنظرة واحدة ، أي أن الفنان استطاع أن يفصح عن كيانه كله في لحظة من لحظات صفاء الفطنة الانسانية للمبصر لروحته . . لحظة واحدة .

ليست الا ألواناً مختلفة من التعبير من قيم واحدة - كما ألح الى ذلك فكتور هوجو في شعره الذي قرأناه . **ففي اليونان** مثلاً نجد معابد وصروحاً كالبارثينون والأكروبول ، تقف بحذاء تماثيل لفيدياس وكاليماك وبراكسيتيل ، ومسرحيات لسوفوكليس ويوروبيدس وأريستوفانس وملاحم هوميروس ، والجميع نفس الشموخ ، ونفس الروح والجوهر . لا تنافر ولا نشاز ولا اختلاف في الوجهة أو الهدف ، لأنها كلها تفتدى من زاد واحد وترنوى بماء واحد .

وفي أوروبا المعاصرة يسير اللامعقول في المسرح ، مع السريالية ، والتجريد ، والتشنج المتمرد بكافة اتجاهاته في الموسيقى والفنون التشكيلية ، ومع الفورات المينافيزيقية المهمة في الشعر ، لأن طبيعة القيم كلها تخضع لهذا الارتجاج الرهيب . فشيح الحرب ، حرب الإبادة التي تعصف بالملايين ، وترك المدائن الكبرى قاعاً صفصفاً ، يكاد يظل مطلاً بسحنته الشوهاء ، كل يوم ، يحول يقظة الانسانية الى كابوس بغض . العقل يعلن افلاسه ، والدين أيضاً . أما الأخلاق فيزلزلها التشكيك ويصدعها التكالب على القشور ، ثم يهدمها اليأس ، ولا يحل محلها مساك آخر يمسك المجتمع . وفتوحات العلم المادي تتم دون تنسيق مقبول مع نمو الضمير الانساني . فالطاقة النووية تستعمل أولاً في التدمير والإبادة ، والتفكير في التنقل بين الكواكب والأفلاك يبعثه طمع في تسليط القوة الساحقة النهائية على العالم ، موجهة من قاعدة علمية عسكرية تكون قد أرسيت على القمر أو غيره من أجرام السماء ، والقتل والتشريد ، والفاقة والجوع ، والجهالة والوباء تخيم في كثير من بقاع عالماً ، في فيتنام وفي فلسطين ، في الهند وفي أفريقية السوداء ، بينما تصدح الموسيقى ، وتنساب الخمور ، وتجري الأموال على موائد

بينما احتاج عمل الموسيقى الى متابعة طويلة لكي يتكامل في رأس المستمع .

وبالرغم من كل ما يفرق بين هذين الفنانين ، فهناك كما قلنا نقط التقاء وتقارب وتشابه ، وإدراك كليهما عمل متمم للثقافة الانسانية ، والوعي الحضاري ، ومن الواجب ، حتى لا يكون الكلام في ذلك ممكناً لكل من يستطيع أن يرص الألفاظ دون أن يمس جوهر الفكر ، من الواجب أن يقام لهذه الدراسة منهج وخطة وأبعاد وحدود ، تساعد على استكشاف مجاهل الفن وإدراك الروابط الأصلية بين الفنون بعضها وبعض . وقديماً قال الفيلسوف السكندري **أفلوطين** : ان فن العمارة هو كل ما يبقى من المبنى اذا الغيت منه الحجارة ، أي أنه الفكرة الجمالية في أقصى تجردها عن المادة . وهنا نريد أن نستهدى بأفلوطين ، فنطرح من الفن ما لا علاقة له به ، حتى يبقى الذوق الفني الخالص المصفى ، وهو العنصر القابل للدراسة المقارنة الجدير بأن يوضع على محك النقد ، باقى عملية الطرح هذه ، هو روح الفنان ، هو الأسلوب ، هو الاحساس ، هو طريقة الأداء ، هو ثقافة العصر وحال المجتمع ، وهو من بعد القانون الأساسي المنظم لكل الفنون (١٥) ، وبناء على هذه المحاولة الموجزة لتحديد المفاهيم والمبادئ ، نخطو نحو الجزء الأخير - والأهم - مما أردنا عرضه على القارئ في هذا المقال .

• • •

الفنون في العالم العربي

رأينا أن تنوع الفنون الى بصرية وسمعية وأدبية ، وتشعب كل تلك الى الألوان المختلفة التي سردناها آنفاً ، لا يعني بالمرّة أن كل لون أو نوع يسير في طريقه دون أية صلة بالفنون الأخرى . بالعكس ، الفنون الجميلة كلها

في غير الفن . فالكاتب المسرحي **جان جيرودو** (١٧) يقول عن السلام في انطباعه على ضوء ما شهده القرن العشرون من جولات الصراع : « السلام هو الفترة التي تقع بين حربيين » ، وكأن الحرب عنده قد أصبحت الوضع الطبيعي ، والموقف المتكرر ، وأكد أقول « المنطقي » في سلوك الانسانية . ويقول غيره (١٨) من كتاب أوروبا المعاصرين ، وهو يتحدث عن سن الرشد منظوراً إليه بمنظار بيئته وزمانه « أن سن الرشد هي السن التي يبدأ فيها الإنسان ارتكاب حماقات ضخمة » كما قالوا عن الدين أنه مخدر وأفيون ، وعن الوطنية أنها صورة من التعصب الأعمى ، وعن الجنس أنه بضاعة رخيصة تباعها التقاليد في السوق السوداء . كل ذلك كان لا بد أن ينعكس على الخلجات الوجدانية للإنسان الأوروبي والأمريكي ، وأن يظهر في الفن والأدب والموسيقى والمسرح على النحو المتفجر المتفجر المتطير الذي أشرنا إليه .

• • •

وفي عالمنا العربي كنا نلاحظ الترابط بين ألوان الفنون طالما كانت نابعة من ذاتنا . ففي بداوة العرب كان فنهم التشكيلي ككل فنون البدو أساسه الزخرفة ، منفذة في مواد خفيفة صالحة للترحال مع الخيام وأصحابها . فكانوا يزينون السيوف والخناجر والرماح ، وكانوا يطرزون ما ينسجونه من صوف أو وبر ، ويتركشون بالعقيق والجزع والأصداف ونحوها تروسهم وبعض ما يصنعون من الجلد أو النحاس أو الفضة . كما كانوا يحبون اقتناء العقود والأقراط والخلاخيل والدمالج والأساور وقوارير الطيب محفوظة في علب من

القمار وتنفق الملايين على الترف الخارج عن حد المعقول ، في بقاع أخرى من نفس هذا العالم . والصناعة تغير شكل كل شيء كل يوم ، فسيارة عشر سنين مضت تكاد تكون الآن طرفة أثرية بجانب الموديلات الحديثة ، وطائرة ما قبل خمسة أعوام كذلك ، وحذاء السنة الماضية وفستان الشهر الماضي وتسريحة الأمس .

والفنان أديباً كان أم موسيقياً أم تشكلياً ، في وسط هذه الدوامة المجنونة في أوروبا وأمريكا لا يمكن أن يخلق « أسلوباً » أو « طرازاً » أو « نمطاً » ، لأنه بهذا يخون رسالته في ملاحقة التمزق والتشتت والهيجان الذي يحيط به . كل ما يستطيعه هو أن يحاول - هو أيضاً - التجديد ، وأن يطلع على الناس كل يوم بشيء من نوع ما يطلع عليهم من السيارات والطائرات والأحذية والفساتين . من هنا نجد ناقد الفنون الفرنسي « **برنار شامبنيول** » يقول في كتاب له اسمه « **حالة القلق في الفن المعاصر** » (١٦) ، أن في تاريخ الفن فترات من الزمن ينبغي تمييزها باسمين مختلفين ، إذ بعضها « **عصور** » ، وبعضها الآخر « **مراحل** » : الأولى تتميز بعمق الأساس ، وصلابة البنيان ، ووضوح الرؤية ، واستمرارها ، ووحدة النمط أو الطراز ، أما الثانية فهي مدد زمنية تتوالى فيها التجارب والمحاولات ، على السطح ، لا شيء في الأعماق ، ولا استمرار ولا اتصال . ثم يقول أن العصر الذي نعيش فيه لا يستحق من الناحية الفنية أن يسمى عصرًا ، فهو فترة لا أكثر . وهذا القول الذي يجعله تلخيصاً لحالة القلق التي يكتب عنها ، ردهه غيره بالنسبة لهذا العصر

Bernard Champigneulle; L'Inquiétude dans L'Aujourd'hui; Mercure de France — Paris 1939; p. 19 s.

(١٦)

(١٧) في حوار مسرحية له عنوانها : مفتريون ٣٨ .

(١٨) جان بول سارتر .

والفكرية يظهر الشعر بأوزانه وقوافيه ، مبنياً هو أيضاً على البيت المستقل الذي يتناسق مع باقي أبيات القصيدة في شكله قبل كل شيء ، من حيث عدد الحركات والسكنات ، وتواتر النغم وتكراره ، وتمائل القافية واتصالها . هو تعبير أدبي يأخذ نفس الهيئة الزخرفية الموجودة في الفن البصري عند البدو . ويجرى في نفس هذا الفلك الرقص الإيقاعي الجماعي ، والموسيقى العربية الشرقية - وحدة متماسكة نابعة من طبيعة القبيلة ، ومن أغوار التراث الفولكلوري ، ومن آفاق الصحراء بما يملؤها من أشكال وأصوات .

أما الآن فان هذه الوحدة - التي رأينا مبلغ تماسكها من قبل ، ورأينا أواصر ارتباطها - تبدو مفككة في الاتجاهات الفنية للعالم العربي في حاضره :

فالشعر العربي ظل منذ امرئ القيس الى الآن له نفس الروح ، يسوده - شكلاً وموضوعاً - نفس الناموس الذي كان يوجه القدامى من الشعراء . وعندما حاول بعض المعاصرين من شعرائنا أن يبحثوا عن شيء آخر وقف بهم البحث عند تجارب مرحلية ، في حسابنا أنها لن ترسى أساساً جديداً للشاعرية العربية ، ولا نمطاً ثابتاً ، ولو الى حين ، يجرى عليه الشعر . لأنها لم تعبأ بالأعماق ، ولم ترتو من العصاراة المصفاة الكامنة في التراث والتاريخ ، وفي أغوار النفسية العربية . فهناك من رآوا أن يكفروا - كفرة جزئياً فقط - بالخليل بن أحمد ، وما سنه من قواعد العروض والقافية . وبدأ بذلك بالتزام البحور والغناء القوافي ، وتزعم هذه الحركة في النصف الأول من هذا القرن شعراء

العاج لنسائهم ، وبالرغم من أنه لم تصلح نماذج من هذا الفن البدوي الجاهلي ، الا أننا نستطيع أن نتصوره بوضوح ودقة من خلال الشعر العربي المعاصر له ، كما نستطيع أن نتحقق من صحة تصورنا باستقصاء ما يسمى الآن بالفنون الشعبية في البوادي المنتشرة في أنحاء العالم العربي .

الصور (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠)

سنجد أن هذا الفن البدوي الزخرفي لم يكن في أغلب الأحيان يعتمد الا على نسق هندسي في خطوطه وألوانه وتوزيعه ، يبهج البصر ، ولا يحمل الا بعض التعبير الرمزي الفولكلوري المهندس في ثنياه . فالمثلثات المتعاقبة ترمز غالباً الى الخصب ، بقية من تصور قديم جداً للامومة وقيامها على ثلاث نقط أساسية في الجسم البشري هي الشديان والبطن ، والنقط التي تنطوي على حمل الأجنة وارضاع الاطفال ، وهي بالتالي أصل الكثرة والنمو والتوالد . والأشكال الدائرية التي تحمل خطوطاً مشبكة أو نقطاً موزعة في داخلها ، ترمز الى الدروع والتروس ، وتقوم بدور الوقاية من عين الحسود ، أو الحماية من فتكات الجن والشياطين . والأشكال المعينة الممطوطة المدببة الطرفين ، تحوير هندسي لشكل السمكة ، وهي تدل على سعة الرزق الذي يأتي به الغيب ، كما يأتي الصيد الثمين من بين الأمواج . والخطوط المائجة أو المتكسرة تصور الماء بما يتبعه من خضرة المرعى ونعيم الحياة ، الى غير هذه من الرموز والأشكال (١٩) .

لكن المهم أن ذلك كله لا يرتبط بتعبير شخصي عن حالة وجدانية أو صورة لموضوع متكامل . وفي ظل هذه الخلفية الاجتماعية

Edward, Westermarck; *Survivances Païennes dans la Civilisation Mahométane*; (١٩) Payet-Paris 1935.

Arthur Weigall; *Survivances Païennes Dans le Monde Chrétien*; Payet-Paris 1934.

الوقتية - مهما كانت قوية جارية - وهو قمة البراعة في هذه الفنون ، شيء غير التعبير ، الذى هو اضافة معان وقيم وطاقات جديدة محركة للنفس والعقل .

أما المسرح فانه يتقاطر علينا من كل الجهات . بعضه مترجم حرفياً - عن هولبير وراسين وشكسبير وغيرهم من الكلاسيكيين ، وبعضه مقتبس من فصول مسرح الأراجوز أو خيال الظل ، وبعضه غير ذلك ، بحيث يتوالى على خشبات المسارح الرومانسيون ، والواقعيون ، والنفسانيون ، والسرياليون ، والأخلاقيون ، واللاأخلاقيون ، والوجوديون ، والعديميون ، وممن لم يُصنّفوا بعد في مذهب أو طريقة . ولسنا في هذا نسيج وحدنا ، أو أمة شاذة بين الأمم . اذ لو أننا هبطنا اليوم في مدينة من عواصم الفن المسرحي في العالم ، ولتكن باريس مثلاً ، لوجدنا هناك الآثار الكلاسيكية - الفرنسية والأجنبية - تمثل كل ليلة على مسرح الكوميدي فرانسيز في صالتيه الاوديون ، والباليه رويال ، ووجدنا في نفس الوقت المسارح الاهلية في « البوليفار » و « موممارتر » تقدم الألوان الاخرى من القرن التاسع عشر الى أقصى طلائع الثائرين والمتطرفين المعاصرين ، وأمكنا ان نرى الى جانب ذلك عيون الادب المسرحي اليوناني ، كما تقوم بعض المسارح بتجارب رائدة في الاخراج ، وتطوير هذا الفن ، يترجمها من ناحية : المسرح القومي الشعبي في « پاليه دى شايو » ، ومن ناحية اخرى : مسارح الحبيب ، في « مونبارناس » و « الحي اللاتيني » ، هذا الى مسارح تخصصت في التمثيلات الغنائية ، أو الاوبرا ، أو التمثيلات المرعبة ، التى تعتمد على اخراج ارهابي يمثل البشاعة في أقصى وأقصى صورها . ولكن الفرق بيننا وبين

مدرسة « الديوان » في مصر ، وفي مقدمتهم المرحوم عبد الرحمن شكرى . ومنهم من شق عليه التفريط في القافية ، فأبقى عليها مع تحوير قليل أو كثير ، وجعل عدوه الالد هو « البحر » ، ولكنه لم يقدر على هدم التفعيلة فأبقى عليها ، على أن تكون واحدة فقط تتكرر - هي هي - بعدد يختلف قلة وكثرة في كل سطر ، ولا نقول في كل بيت ، حسب حاجة الوجدان عند البارعين منهم ، وحسب التساهيل عند الآخرين . وبدأ لغيرهم أن يسيروا الى آخر الشوط ، فقالوا بالوحدة العضوية بين الوجدان ، والصورة ، وآفاق الخيال ، وطاقة التعبير ، وامكانات الموسيقى اللفظية في كل القصيدة ، بصرف النظر عن خضوع ذلك وزناً وقافية لشيء من جذور الشعاعية الشرقية ، ووقف فوج من هؤلاء متطرفاً في أقصى هذا المنقلب ، بينما حاول آخر أن يردهم الى بعض النظام ، ولكنه كان نظاماً مجلوباً من اوروبا ، هو في جوهره تطبيق لاتجاهات « كولردج » ، ومحاكاة الفن « ايليوت » واضرابه من شعراء الطليعة الاوروبية .

وفي نفس هذا الوقت تظل الموسيقى مبنية على الزخرفة الهندسية العربية القديمة ، كما تُمثّلها ابراهيم الموصلي ، وابنه اسحق ، وقننها الرياضيون ، وعلى رأسهم الفارابي ، ثم ثقلها على مر العصور البذخ الفارسي والتركي ، لا تكاد تخرج عن ذلك ، هي والفناء أيضاً . ويجيء الرقص الشرقي مكتملاً لهما ، بحيث يكون الهدف الأخير من كل ذلك هو التفرّيح والتطريب ، دون رغبة مباشرة في تعبير أو تصوير . وليس عبثاً ما رواه مؤرخو الفارابي من أنه استطاع بعزف على القانون أن يضحك الناس ثم يبكيهم ثم يدخلهم في نوم عميق ويترك لهم المجلس وينصرف . فان تحريك الوجدانات

حياة طولها قرن ، وفي عصر السرعة ، ليست بالعمر القصير . ولا نريد أن نقول أن التثقف المسرحية المجلوبة من كل مكان ، حتى من عندنا ، يسودها في الأداء والاخراج والديكور نفس الافتقار الى طابع مميز ناطق بواقعنا .

ان نهضة المسرح في العالم العربي ، لن تتم الا بتخطيط دقيق يجعل المسرح منافساً جدياً للسينما ، لا ترتاده الخاصة فقط ، وانما يستطيع كل فرد من أفراد الشعب أن يجد ، ويختار ، مسرحه المفضل ، كما يختار المقهى الذي يسهر فيه ، وبشرط الا يكون ثمن التذكرة مرهقاً لجيبه ، أو أن يكون ما يقدم في المسرح متفاوتاً تفاوتاً شديداً في شكله وموضوعه ، فبهذا يصبح لكل مسرح نوع معين من الزبائن ، وبهذا يسهل على النقّاد أن يمارسوا نشاطاً موجّهاً لحركة لو أنها أثّرت الأثر الكامل المرجو منها لتقدم معها الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والذوق العام للامة كلها ، بل لأمكن امداد العقل العربي على مستوى الجمهور بكثير من أنوار الوعي الحق ، والحضارة التي تهتم باللباب ولا تفتدى - كما هي الحال الآن - بالنفايات .

ولا يستطيع من يجول في عالم الفنون أن يصل الى المسرح ثم يتركه دون أن يقف بعض الوقت عند السينما . هذا الفن انتقل اليها من الغرب في وقت مبكر أيضاً ، فعمره في مصر الآن اكثر من خمسين سنة . ومع ذلك فان وباء التقليد قد حرمانا من أن نكون فيه طواويس ، وانتهى بنا الى أن نصير غريانا ، نحجل وننشق بدمامة وقبح ، لا يشد عن ذلك الا القليل النادر . والسبب في هذا أننا - مع التسليم بضرورة التقليد - قد أسأنا اختيار النموذج والقذوة . وضعنا نصب أعيننا الفيلم

مدينة كباريس في هذا الصدد هو في التخصص والتوزيع ، بحيث يقترن كل مسرح عادة وفي الأغلب ، بلون معين من الأدب المسرحي ، واسلوب محدد في اخراجه ، وجمهور من المتعودين عليه ، بينما يظل الأمر في عالمنا العربي موكولاً للمصادفات ، بحيث لا نستطيع أن نقول ان المسرح الفلاني لا يقدم الا كذا وكذا من التمثيليات ، لا يستثنى من ذلك الا القليل مثل مسرح نجيب الريحاني في القاهرة ، الذي كان على مدى سنين طوال يقدم اللون الذي اشتهر به في التأليف **الريحاني** نفسه هو وصديقه وشريكه المكمل له ، **بديع خيري** .

والسبب في تغيّب أدنى اتجاه نحو التخصص والتنظيم من مسرحنا ، هو قلة المسرحيات العالمية المترجمة ترجمة تصلح لخشبة المسرح . والمخرجون العرب هم أول من يكتوى بنيران هذه الأزمة ، اذ يضطرون في كثير من الأحيان الى كتابة المسرحية من جديد حتى تصلح للاخراج والتمثيل . ومن ناحية أخرى فان انصراف المسرح العربي برمته الآن ، عن المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، والاقتصار الذي يكاد يكون تاماً على العامية قد أديا الى ألا نجد مكاناً في عثرفنا المسرحي الحالي لروايات **شوقي** ، أو لترجمات **خليل مطران** عن **شكسبير** ، أو لترجمات **طه حسين** عن **سوفوكليس** . الخ . وهكذا يصدق هنا المثل الذي يقول ان دينانا لا يضر بها الفقر بقدر ما يضر بها سوء التوزيع ، وهو المبدأ الذي يجعله المفكرون الاشتراكيون منطلقاً لهم في الاقتصاد ، وهو في الفن أيضاً جدير بالاهتمام .

اما ما يقال من أن مسرحنا ، مسرح ناشيء جديد ، فكلام فيه نظر . كان هذا المسرح جديداً وناشئاً منذ فترة تناهز قرناً من الزمان ، أما الآن فقد شب عن الطوق ، اذ ان

به بالغذاء المحفوظ ، غذاء المعدة على شكل معلبات ومجففات ، وغذاء الفكر على شكل اسطوانات واشربة مسجلة ، وبدا لهم أن الفيلم الذي بدأ في العالم على شكل معلبات مسرحية ، أو غذاء مسرحي محفوظ ، قد ابتعد الآن عن هذه البداية فأصبح مستحضراً « كيماوياً » يجب أن يؤزن تركيبه بدقة حتى لا يكون ساماً ولا تافه الأثر . وأخيراً ، منذ نحو خمسة أعوام ، ظهر الفيلم الأول من إخراجهم . وبالرغم من طبول الدعاية ومزاميرها التي صدحت له مبشرة بمولده ، أو معلنة وجوده ، فإنه كان حدثاً لا يقيد في سجل مفاخرهم ، باعترااف نقاد تل اييب انفسهم . ومنذ ذلك الحين تظهر أفلامهم بكثير من الاستحياء والحشمة نظراً لأنها لم تنجح في كل مما كانوا يعتقدونه عليها من آمال . ولعل مما يجدر تسجيله هنا أن واحداً من أبنائهم الذين تكونوا في مصر هو الذي تولى الدور الأهم في تحريك السينما في إسرائيل ، وهو بلا شك الذي يرجع إليه فضل نقل ما كان قد تزود به من محاسن السينما المصرية وعيوبها الى هناك ، فله منا الشكر على اسهامه في ضعف السينما الاسرائيلية .

ويأتي الفن التشكيلي في العالم العربي

مفترقا الى وجهتين :

الأولى قديمة تراثية ، تتجلى في الصناعات الحرفية الشعبية ، وفي بعض ألوان الأداء التشكيلي التقليدي الذي تداولته الجماهير العريضة وأخذ الأبناء عن الآباء ، ينفذونه في الأرياف والأحياء الوطنية بشكل يماثل ما كان عليه منذ القدم .

والثانية حديثة ، متحضرة ، مثقفة . وهي التي تؤمن القيام عليها مدارس الفنون

الأمريكي ، وهو انتاج تجارى يطوف أرجاء العالم ، ومهما يكن تافهاً أو فاشلاً فإن اتساع آفاق توزيعه وميادين تسويقه تكفل له تغطية نفقاته وربحاً أكيداً من بعد . وهكذا أقدم المخرجون الأمريكيون على الانجازات الضخمة الهائلة التي تتكلف الآلاف ومئات الآلاف ، بل الملايين ، وتقف من ورائهم امكانيات كاملة من الناحية العلمية ، حتى فرض هذا الفيلم الأمريكي نفسه على العالم ، وأصبحت دور العرض السينمائي نفسها تحمل في احيان كثيرة أسماء شركات سينمائية أمريكية : « مترو » ، « برامونت » ، « كولومبيا » . . . وحتى « هوليوود » . ولما كنا أفقر من حيث المال ، واضيق من حيث دائرة التسويق ، وأصغر من حيث الامكانيات الفنية - فإن تقليدنا لهذا العملاق اظهرنا أشد قماءة . ولو أننا حاولنا أن ندرس الامكانيات التي نجح بها الفيلم الهندي مثلاً في العالم ، أو الوسائل المتواضعة التي حقق بها كثير من المخرجين الفرنسيين والايطاليين تحفاً فنية رائعة ، ولو أننا أمعنا النظر في الأساليب التي انتهجها الفيلم البولوني أو الفيلم التشيكوسلوفاكي ليشق طريقه في حدود رسالته ومقدراته وموارده ، لكان ذلك أقرب الى ما نحتاج اليه ، وكان أيسر مثونة على ممولينا ومخرجينا ، وأحب الى قلوب جمهورنا ، وأقل تعريضاً لنا للسخرية والشماتة . وهذه الكلمة الأخيرة قد ذكرتني فجأة بالعدو ، العدو الاسرائيلي وموقفه من الانتاج السينمائي . انهم هناك ، لنفس الأسباب التي ذكرتها ، من ضعف التمويل وضيق التسويق ، قد آثروا أن يبقوا بعيدين نهائياً عن هذا المضمار الى خمس سنين مضت فحسب . مع علمنا بما يتبجحون به من سبق في كل شيء . لقد احسوا بأن العصر الذي نعيش فيه يمتاز ضمن ما يمتاز

والعدول عن كثير من التقاليد القديمة في المطعم والمشرب واللهو وقضاء الفراغ . وصادف ذلك عصر السرعة في المواصلات وقيام حضارة كاملة مبنية على البخار والكهرباء ، وظهور الصحافة وحرصها على متابعة آخر ما تتمخض عنه المدنية الحديثة في أوروبا . بل ان هؤلاء الاوربيين الذين حلوا بالشرق ، مستعمرين ، أو مستغلين ، أو مشاركين بخبرتهم في دفع المجتمع الى الامام ، قد خططوا مدناً كاملة أحياناً ، خلقوها على صورتهم .

وهكذا أصبح التمثال القائم في ميدان عام أو في حديقة ، والصرح المشيد ليكون داراً للبلدية أو متحفاً أو محطة للمواصلات أو مدرسة أو قصرًا للحاكم ، نمطاً جديداً من الانشاء ، كما ان داخل هذه الابنية أصبح في كثير من الاحيان معرضاً لطرائف التصوير والزخرفة وسائر الفنون الجميلة . ونشطت في الوقت نفسه حركة التنقيب عن الآثار والتحف القديمة ، كما كثر من أبناء الوطن العربي من يترددون على أوروبا وأمريكا للتعليم أو السياحة أو العمل . كل تلك الامور أحكمت فصل الفكر الفني التشكيلي المثقف عن التراث ، ووصله بمقاييس الذوق والجمال الغربية . وانتقل من أوروبا بعض الفنانين لينزلوا في رحاب أبناء جلدتهم المقيمين في الشرق ، يعيشون من ثمره العمل معهم ولهم ، وبدأ بعض الموهوبين في الفنون التشكيلية من أبناء العرب يأخذون عن هؤلاء أو يحاكونهم .

كان ذلك في البداية بطريقة غير منظمة ، ثم انشأ بعض الاجانب في عواصم شتى من العالم العربي معاهد أهلية لتعليم الفنون الجميلة . وأخيراً - في ١٣ مايو سنة ١٩٠٨ - افتتحت مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة ، كان مقرها في درب الجماميز ، غير بعيد من

الجميلة واكاديمياتها وكلياتها في العالم العربي ، ومن وراء ذلك جمهور خاص من الزبائن والتجار والنقاد ، يكادون يخضعون بشكل أساسي ومستمر لقيادة الغرب .

والفن التشكيلي في وجهته الثانية ناشيء عن جديد في العالم العربي . اذ أن الجماهير العربية كانت - وما تزال في كثير من الأنحاء - تعيش حياتها اليومية في قوالب تقاليدھا الجمالية والحضارية القديمة في المسكن ، والملبس ، وما يلزم لذلك من وسائل الزخرفة والتجميل . أي أن الفنون العربية الاسلامية في السجاد والنسيج وصناعة الأثاث ، وأتية الخزف والفخار والنحاس ، وفي عمارة المساكن الخاصة والمباني العامة ، ظلت مستمرة يصيبها الفقر المترتب على اقتصاد عليل حيناً ، والفنى الناجم عن يسر ورخاء أحياناً ، وتنضج عليها مؤثرات فارسية أو تركية أو أندلسية أو نوبية حسب موقع الاقليم وصلاته البشرية التاريخية ، ولكن يستمر الطابع الاسلامي الذي لا مكان فيه للوحة أو التمثال .

وامتدت يد الاستعمار الاوربي الى الشرق العربي منذ القرن التاسع عشر ، في جولات متفرقة ، وعلى فترات مختلفة . وجاء السادة الجدد بحضارتهم الغربية ، وبنوا مساكنهم على مفهوم معماري ثابت في أذهانهم ، وأثروا حسب الطرز المنتشرة في أوروبا ، وزخرفوها بما تعودت عيونهم أن تراه منذ النشأة الاولى . وهكذا ظهرت في الشرق العمارة الحديثة وما يلزمها من النحت والتصوير والزخرفة والفنون الدقيقة . ولما كانت أوروبا قد تعودت ان تفكر في كل شيء من خلال الاستغلال الاقتصادي ، فانها راحت تنشر ذلك بين المواطنين ، ثم تغريهم بالأخذ بما يلزمه من تغيير الأزياء ،

كانت السبب الأساسي في أن يضطر الفنان العربي الحديث إلى أن ينهل من المنبع الجارى أمامه ، لا سيما أن الوعي الفني على مستوى الجماهير لم يكن موجوداً على الإطلاق ، وكان الفنان محتاجاً ، لكي يعيش من فنه ، إلى احترام ذوق زبائنه ، وتقدير مطالبهم ، والسعي فيما يرضيهم ، وكان هؤلاء أما من الأجانب المقيمين في الشرق العربي ، وأما من طبقة معينة تجرى في فلهم وتعيش على طريقتهم .

ولا يمكننا هنا أن نتغفل أن هذه القرون الطويلة من السبات العميق ، والغفلة عن أمور الفن قد تنابعت في الوقت الذي كان فيه الفنان الأوروبي يحاول أن يستكشف أو يبتكر وسائل تكنولوجية جديدة في المواد التي يستعملها في إنتاجه الفني . فالعمارة الأوربية قد شهدت البناء قديماً بالحجر المنحوت المصقول المبني على مخطط تقوم فيه الهيكل والجدران مستقيمة رأسية ، ثم تغطيها سقوف مسطحة أو مسنمة ، كما هي الحال في الأبنية اليونانية والرومانية ، والمباني المسيحية البدائية ، أو تتوجها قباب مكورة دائرية في الطراز البيزنطي والقبطي . ثم لجأ المهندس في العصر الرومي بأوروبا الغربية إلى استغلال العقود المقوسة ، لتحم بها الجدران من أعلى فتكون هي أساس السقوف ، ومنتهى الأعمدة والدعائم . ثم شهدنا بعد ذلك عمارة في أوروبا الغربية أساسها العقد المدبب ، أو القوس المركب ، لأن خبراء فن البناء قد لاحظوا أن هذا النوع من العقود والأقواس والأقبية أقوى على حمل الأثقال ، وأمتن ، وهو بهذه المثابة أقدر على إعطائهم الفرصة للتخفيف من مواد البناء بالنسبة لحجم الفراغ الذي ينتفع به ، وهكذا ظهرت العمارة القوطية بارتفاعاتها الشامخة ، وفتحاتها الواسعة التي تزينها شبابيك الزجاج

قصر عابدين . كان كل أساتذة هذه المدرسة من الأوربيين ، فرنسيين أو طليان . وفي أواخر سنة ١٩٠٩ افتتح المعرض الأول لأعمال طلبة الفنون الجميلة في قاعة بشارع شريف بالقاهرة . وكان من بين المبرزين من تلاميذ المدرسة المثال محمود مختار ، والرسام محمد حسن . وكان الأساتذة في هذه المدرسة يصرون على رفض أى عمل فني لا يلتزم القواعد المقررة في الفن الأكاديمي الأوروبي ، الذي كان في هذا الوقت يعتمد على الأداء الفوتوغرافي الدقيق للأشياء دون أدنى تصرف ، وقد زاده ضعفاً كون أساتذة هذه المدرسة أنفسهم من غير الرواد والأئمة في الفن الأوروبي ذاته . ولاتمام ربط الفنان العربي بالنمط الغربي في الفن التشكيلي ، كان المبرزون من طلبة هذه المدرسة يرسلون جميعاً إلى أوروبا - فرنسا أو إيطاليا - للتخصص ولاستكمال التكوين الفني . ومع سيادة العالم الغربي على مخلفات الدولة العثمانية بعد سقوطها في الحرب العالمية الأولى ، أحكم ربط الذوق الجمالي في الفنون في كل الشرق العربي بالاتجاهات الغربية في الفن . لكن كانت بداية ذلك تقليداً أعمى ، لا يرتبط كثيراً بظروف هذا المجتمع العربي ، ولا حتى بأحوال الطبيعة الجغرافية فيه فضلاً عن التاريخ .

وما يقال عن بداية الفن التشكيلي في مصر يصدق على غيرها من البلاد العربية على نحو ينقص أو يزيد . فرسام لبنان الكبير المرحوم **قيصر الجميل** هو أيضاً ثمرة تكوين ودراسة أوروبية بحتة، وكذلك الأمر في الفنانين الذين ظهرُوا في المغرب العربي أو سوريا أو فلسطين العربية أو السودان أو العراق . ولكن، انصافاً لهؤلاء جميعاً ، نقول أن القرون الطويلة التي فصلت بين الفن التشكيلي المعاصر وبين الفنون الجميلة الأصلية في العالم العربي

والمحطات والمخازن ثم قطارات السكة الحديدية والسيارات والطائرات والصواريخ وسفن الفضاء . ومن العمارة المعدنية انبثق اتجاه آخر فرض نفسه في جميع أنحاء العالم هو البناء بالاسمنت المسلح ، وهو في جوهره عمارة معدنية يخف فيها استعمال الحديد ، ليكون هذا الحديد مقوياً لأعمدة من مركبات من مواد البناء أساسها مسحوق الاسمنت الصناعي ، يضاف اليه بنسب معلومة مدروسة الرمل وحصباء الطّـر (الظلط) والجبس أحياناً . وكانت تلك الطريقة عودة الى البناء القائم من كتلة واحدة متماسكة مصبوبة في قالب ، وعدولاً عن الطريقة التقليدية في البناء ، وهي وضع الحجر على الحجر ، أو المدمك على المدمك ، والصاق ذلك بالملاط ، فهذه الطريقة أصبحت لا تستعمل في عمارة الاسمنت المسلح الا لأغراض ثانوية هي إقامة الحواجز والفواصل المختلفة التي ينقسم بها المبنى الى أجزاء . كذلك اختفى استعمال الخشب نهائياً من هذه العمارة فيما عدا الشبائيك والأبواب ، بل ان هذه قد أصبحت تصنع كثيراً من المعادن الخفيفة والزجاج المقاوم للكسر .

وفي النحت والتصوير ظهرت العجائن الصناعية لصب التماثيل وتلوين اللوحات ، كما انتشرت المصانع التي تنتج الأدوات والمواد التي يستعملها الفنان من أزامل وأقلام ومساطر وكرّيش وسكاكين وغيرها . وفي عالم الزخرفة والديكور فتح التوسع في انتاج « البلاستيك » ومختلف أنواع اللدائن النبائية والحيوانية والبتروولية ميادين وامكانيات تكاد تكون لا نهائية . هذا ولا ننسى أن التصوير الملون بدأ في عصر النهضة مقتصرأ على العجائن اللونية المائية المقواة بالصمغ أو البيض أو بعض

اللون المعشق ، وإبهائها الفخمة المنبسطة بين دعائم معمارية رائعة الجمال . وكان كل ذلك : من داخله وخارجه ، يردان بالتماثيل العجيبة الشأن التي يندر أن نعرف اسم واحد من الفنانين الذين أبدعوها . كانت العمارة القوطية صورة فخمة للمعتقد المسيحي الكاثوليكي بما اقترن به في أوروبا الغربية من أريج الفولكلور واثر التراث الشعبي . فالكاتدرائية القوطية صورة لما يتخيله المسيحي الأوروبي في العصور الوسطى عن الكون والله والدنيا والآخرة والعالم المنظور والآخر غير المنظور ، بما يتقلب في رحابه من الملائكة والشياطين والوحوش الخرافية والأوان الثواب والعقاب ، ثم اننا نلاحظ من الناحية التكنولوجية الخاصة بمواد البناء أن هذا الطراز عندما انتقل الى شمال أوروبا (السويد ، والنرويج ، والدانيمارك ، واسكتلندة) كان الذين ينفذونه مهندسين ممن اخذوا الصنعة أباً عن جد في بناء السفن ، ولذلك كثر اعراضهم عن الحجر وتنفيذ هذا المعمار بالخشب ، وساعدهم على ذلك انتشار الغابات في بلادهم ووفرة الأخشاب الضخمة الصلبة المتماسكة الألياف ، من فصائل البطم والسنديان والزان والسرّو والشربين ونحوها . ومع بداية عصر النهضة الأوروبية - في القرن الخامس عشر - يظهر التوسع في استعمال الطوب الأحمر والقرميد ، وتختفي العقود والأقبية لتعود مكانها الأسقف المسطحة أو المسنمة . ثم تشق العمارة في القرن التاسع عشر طريقاً آخر عندما ترقى صناعات الحديد والفولاذ ، اذ بدأ العمارة المعدنية التي يعتبر « برج ايفل » في باريس الانموذج المتضمن لكل قواعدها وأسرارها وخفاياها .

ومنذ ذاك الوقت انتشرت هذه العمارة المعدنية في بناء السفن والجسور والقناطر

وهو تصوير الأشخاص ، بل هاجمه في كل ميدان . وكان على هذا الفنان أن يعمل قريحته في استنباط أساليب أخرى في التصوير والتلوين لا تستطيعها الكاميرا ، وهكذا تفجرت الثورة الفنية الكبرى التي بدأت بالمدرسة التأثرية ، أو الانطباعية ، على يد الرسام الفرنسي « مونيه » سنة ١٨٧٢ ، عندما عرض أولى لوحاته على هذا الأسلوب ، واسمها « انطباع - شروق الشمس » . وتلتها أو عاصرتها مدارس آخر كالواقعية الجديدة التي قامت ، في أواسط القرن التاسع عشر على يد الفرنسي « جوستاف كوربيه » والتكيبية التي قامت في أوائل القرن العشرين وكانت الخطوة الأولى نحو الفن التجريدي ، وهي مدرسة باريسية تزعمها في بدايتها بيكاسو وجورج براك . وقد عاصرت هذه المدرسة مدرسة ثائرة أخرى اطلق على فنانها اسم الوحوش ، وهم « ماتيس » و « ماركيه » و « دران » و « فلامنك » و « روه » و « مانجان » . الخ . وعاصرتها السوربالية التي تزعمها سلفادور دالي وپول كلى واندرية برتون وتانجي ودي كيركو ، وانضم اليها الفنان المتجدد أبدأ بيكاسو . (الصورة رقم ١١)

وليس هنا مجال حصر كل ما تلا ذلك من مدارس فنية أوروبية معاصرة ، ولا الحديث عما أحدثته في عالم الفن من آثار ، ولكننا كنا نريد أن نقدم صورة للتطور الساخن الى درجة الفليان في أكثر الأحيان ، الذي سار عليه الفن التشكيلي الأوروبي في فترة السبات العربية ، لكي يتضح من ذلك أن الفنان العربي عندما شدته اليقظة الحديثة نحو استعمال الفن اداة للتعبير لا للتجميل ، وجد لفته العتيقة في هذا المضمار لا تسعفه ، واضطر - وهذا أمر

المواد الكيماوية الاخرى ، وهذا التلوين هو المعروف عند أرباب الفن باسم « التيمبرا » . ولكن ما لبث أن جاء - في عصر النهضة نفسه ، وفي غضون القرن الخامس عشر - الأخوان « فان آيك » ، جان وهو برخت ، من هولندا للاستفادة من فناني ايطاليا الذين كانت لهم الصدارة والقيادة في ذلك الوقت ، ويبدو أنهما وجدا محاولات لاستخدام الزيوت في الدهانات الحائطية يرجع بعضها الى عصور قديمة . فحاولا ابتكار ألوان يمكن استخدامها في التصوير ، أساسها الزيت لا الماء . وكانت المشكلة القائمة أمامهما هي التوصل الى زيت قابل للجفاف ، وقد وجدا ما ينشدهانه في زيت بذر الكتان المفلى . ولما كانت المحاولات القديمة السابقة انما تعتمد على زيت الجوز أو الخشخاش النيىء وكانت نتائجها أقل جودة من الرسم بزيت بذر الكتان ، فقد انتهى الأمر الى اعتبار هذين الأخوين الهولنديين هما المخترعين للتصوير بالزيت .

كذلك كانت العادة قديماً تجرى على أن يكون التصوير ثابتاً على الحيطان أو السقوف ، وكان الفنان يصمم اللوحة مدخلاً في حسابه المنبع الذي تستقبل منه الضوء ، والفرض الذي تستعمل من أجله القاعة أو الحجرة التي توجد فيها ، ونوع الناس الذين يرتادونها . ولكن تغيرت الحال عندما ظهرت اللوحة المتنقلة ، أى المرسومة على مسطح سهل الحمل ، لا علاقة له بالمباني ، يمكن تعليقه بمسمار في أى مكان . هذا الاعتبار أيضاً أثر على أسلوب التصوير ، وجعل نظرة الفنان للوحة لا تتعلق بمصدر النور الذى سترى فيه ، ولا المكان الذى ستعرض به . وجاء اختراع التصوير الضوئي الآلي بالكاميرا (التصوير الفوتوغرافى) فهاجم الفنان المصور في مصدر رزقه الأول ،

الحساسية ، وتنظر اليها من نفس الزاوية ، وتعامل معها بنفس الاسلوب . فهذا التعاون بين الفنون هو كما أسلفنا أساس الأصالة المرجوة للفن ، وهو من بعد جواز المرور اللازم له حتى يتخذ لنفسه حق المواطنة في صميم الشعب العربي وحق المعايضة للانسانية المعاصرة .

ثانياً : ان يكون في عالمنا العربي المعاصر نقد فني مبني على المعطيات الثقافية المميزة للعقلية العربية ، وأن يتخطى النقد مرحلة تنميق الكلام ، وتدييح العبارات التي ينطلقون فيها من فكرة مسبقة تجرهم الى المدح أو القذح ، دون العناية بالتحليل الواضح ، السمع ، الواعي ، الذي يستخدم حصيلة ثقافية غنية ، تتخطى الانطباعات العابرة الى وضع المبادئ والاسس ، واطلاق الاحكام العادلة الرصينة ، واعطاء ما لقيصر وما لله لله دون أن يقيموا وزناً للحفاوة التي تفقد عليهم في افتتاح المعارض أو عند زيارة الفنانين ، ودون أن ينساقوا وراء أبواق دعائية تجارية أو عقائدية أو صحفية مشبوهة .

ثالثاً : أن تنشط حركة للتوعية الفنية والأدبية والموسيقية ، مخططة منظمة ، مبنية على تمكين الجماهير العربية العريضة من التجارب مع فننا القومي ومن تذوق فنون الانسانية . ولا بد ان يبدأ هذا من المدرسة . فمثلاً فيما يتصل بتذوق الفن التشكيلي ينبغي ان تكون المدرسة مزدانة بنسخ من عيون الفن القديم والحديث في الوطن العربي . كما يستحسن أن تكون هناك زيارات منظمه لمتاحف الآثار والفنون منذ المدرسة الابتدائية ، يصحب فيها المعلم تلاميذه الى المتحف في بعض دروس التاريخ والحضارة ، أو في بعض دروس

طبيعي - الى أن يتعلم اللغة الجديدة ، لغة الريشة والازميل والمسطرة والقلم في أبعاد ما وصلت اليه في الغرب .



والآن وقد أحكم الفنان استخدام هذه اللغة الجديدة ، نجده - وهذا أمر طبيعي أيضاً - قد شعر بالحاجة الى أن يخلق لنفسه هو تعبيره الشخصي ، المستمد من بيئته وظروفه ونضاله وتراثه ، وكان من أوائل من حاولوا ذلك في التصوير الاستاذان المرحومان **محمد ناجي ومحمود سعيد** ، وفي النحت زميلاهما **محمود مختار وأحمد عثمان** الذي فقدناه منذ أشهر قلائل . فقد استمد هؤلاء الرواد الكبار الوحي من خلال الحياة الشعبية المصرية منظوراً إليها من خلال قوانين نضجت في ظل الفراغنة وتطورت بلمسات من الذوق القبطي والاسلامى وتجاوبت مع أصداء عالمية منطلقة من عصرنا الحديث وجالت في مجالات تلفها المأثورات الاسطورية السحيقة . ونستطيع أن نقول ان فناً تشكيمياً عربياً قد شهد بعثاً جديداً على أيديهم يرعاه من بعدهم أساندة ما زلنا نعقد عليهم أكبر الآمال .

(الصورة رقم ١٢)

ومع ذلك فإننا نعود الى القول بأن النهضة الفنية في العالم العربي تتطلب تخطيطاً يبدو لنا أنه يجب أن يضع في اعتباره أولاً وقبل كل شيء هذه العناصر الجوهرية الأساسية :

أولاً : أن يتم التنسيق المحكم بين فنون الأدب والفنون السمعية والتشكيلية ، بحيث يختفى التفاوت الرهيب في المواقف والمراحل القائم بينها الآن ، لتكوّن جبهة متسقة تستقبل تيارات الحياة المعاصرة بنفس

التشكيلية والموسيقى والفنساء والمسرح
والسينما .



(صورة رقم ١٣)

وبعد فان حديث الفن في العالم العربي
ليحلو ، وتحلو الاطالة فيه . ولكن الفن ككل اثر
من آثار النشاط الانساني الاصيل لا يستفيد
فائدة أكبر من تلك التي يجنيها من النقاس
واصطكاك القرائح وتركيز الاعين والاذان
والعقول على أعمال متبلورة موجودة بالفعل ،
وانما أردنا بهذه الجولة السريعة أن نفتح الطريق
الى ذلك ، وأن ندعو الى هذه المائدة الفنية كل
من اعتدل مزاجه ورهف ذوقه وحسنت نيته
في خدمة الجمال .

الرسم والتذوق الفنى ، فيشرح لهم تاريخياً
وتكنولوجياً وفكرياً أبرز الملامح المميزة لما تقع
عليه عيونهم من تحف وآثار . كذلك يجب أن
تخصص الاذاعات العربية حلقات لنشر التذوق
الأدبي والموسيقى والتشكيلي لدى المستمعين ،
لكن بطريقة سهلة الهضم محببة الى النفوس ،
وثيقة الصلة بالواقع العملي للسواد الأعظم
من الأمة العربية في اشغالها ولوازم حياتها
ومقتضيات الفكر لديها . وأن تكون الاذاعة
المروية (التلفزيون) الوسيلة الاولى عند
تطبيق هذه المحاولة في ميدان الفنون المسرحية
والتشكيلية . كذلك ينبغي أن تخرج الصحافة
من قوقعة الطرائف والشذرات وحديث
المجتمعات الى نقد منهجي وجذرى مستمر
لكل ما يستحق ذلك من الابتكارات العربية
اولاً والعالمية من بعد ، في الآثار والفنون



٨٧١

العالم العربي ومشاكل الفن الحديث



شكل ١ انطوان فاتو - امرأة مسكري

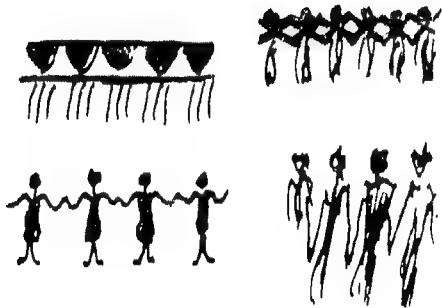
٢٦١



شكل ٦ كوب من الخزف من ايران (الالف الرابع ق.م)
ويبدو في زخرفته عالم كامل من الرموز الداخلة في
نظام هندسي



شكل ٧ صحن من تل حسوثة بالعراق
(الالف الرابع ق - م)



شكل ٨ راقصات المعبد في تحريرات زخرفية مختلفة
(سامرا - الالف الرابع ق.م)



شكل ٢



شكل ٤



شكل (٥) فان جوخ - ازهار

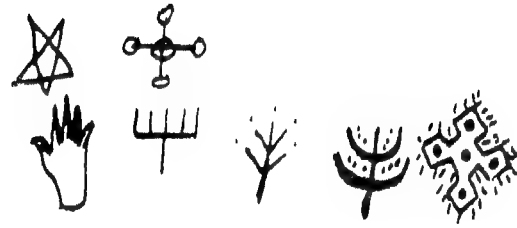
٨٧٥

العالم العربي ومشاكل الفن الحديث

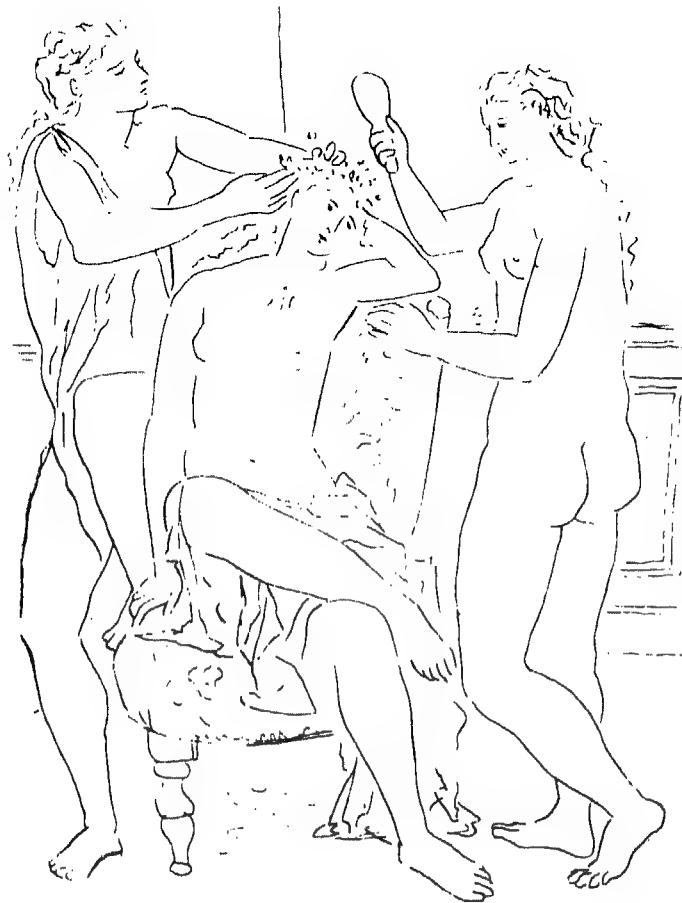


شكل ٢ بول سيزان - طبيعة صامتة

٢٦٥

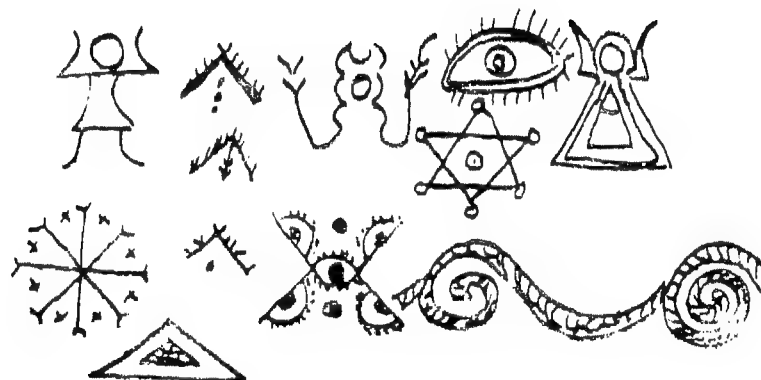


شكل ٩ من حلى البدو المعاصرين ونقوشهم الزخرفية



شكل ١١ پابلو بيكاسو - التواليت

العالم العربي ومشاكل الفن الحديث



شكل ١٠ زخرفات بدوية اسلامية معاصرة



شكل ١٢ السيد العالي - محمد عويس
استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية



شكل ١٣ اسماعيل شموط وصورة من حياة اللاجئين الفلسطينيين في احد المخيمات

ريتشارد فاغنر بين العاطفة والعبرة

* ثروت عكاشة

بلغ مجموع صفحاتها أربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات ، بشرت بفن جديد يتألق في عالم انساني جديد يفدو فيه الفن بمثابة الروح للجسد ، ذلك أنه كان يحلم باعادة تكوين الانسان وجدانياً عن طريق فن انساني جديد .

وكان المسرح هو البوتقة التي رأى فاغنر أن يصهر فيها فنه . . بوتقة تتلاقى فيها الفنون جميعها متشابكة متكاملة ، تشكل فيما بينها

لم يشهد العالم موسيقياً خلف ظهوره دويماً كذلك الذى خلفه ظهور الموسيقى العبقري الالماني « ريتشارد فاغنر » . فمنذ تفتح شبابه توهج في أعماقه احساس بأنه نبى يحمل رسالة الارتقاء بالموسيقى حتى تبلغ بتأثيرها أعماق النفس البشرية .

ولم يتوقف طموح فاغنر عند حدود التأليف الموسيقى ، ولكنه تعداه الى الكتابة يشغل بها عقول المثقفين وعشاق الفنون في عصره بمؤلفات

✽ دكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ومساعد رئيس الجمهورية للشئون الفنية سابقا بجمهورية مصر العربية . له اهتمامات واسعة بالفن ، ويقوم الآن باصدار موسوعة من الفن التشكيلي بعنوان « العين تسمع والاذن ترى » .

لا يقاوم ، فمن موسيقى رفيعة تقوم على اشتقاق الألحان أحدها من الآخر الى بناء التفاعلات الموسيقية الهامة ، ثم اشتراك الاوركسترا مع الفناء وقيامه وحده بدور رئيسي في التصوير الموسيقي الرائع.بالإضافة الى ارتكاز هذه الدرامات على الأساطير التي تمثل أروع تراث الفكر الانساني وطفولة البشرية ، والتي حملها فاجنر بمعان معاصرة ، فلم يعد المشاهد يرى فيها ماضيه وحده بل وحاضره ، وأصبحت متعة الخيال والعقل معا .

ومع ذلك فقد جابه فن فاجنر معارضة عنيدة من أمداء قساة لم ينتقدوا موسيقاه ونظرياته في الفن فحسب بل تناولوا حياته الشخصية بالتجريح ، وما أكثر ما امتلأت به حياته من مأخذ .

كان فاجنر شخصية مغامرة عنيدة تمور نفسه بالزهو والغرور والثقة المفرطة ، يؤمن أن عبقريته تفرض على الآخرين أن يحيطوه بالرعاية البالغة حتى يفرغ بكل جهده الى ابداعه الادبي والفني الذي اعتقد أنه ضرورة لا غنى عنها للبشر تذكي فيهم عشق الحرية وتدفعهم الى الارتقاء .

وما أشبه ما ابتدعه فاجنر في عالم الدراما والموسيقى من ثورة بما أثاره هيجل بأفكاره في عالم الفلسفة . ومن أجل ذلك بات فاجنر من المعالم البارزة في تاريخ الفن ، وظلت موسيقاه ينبوع متعة تستروح الى جانبه النفوس المجعدة وترتوي منه القلوب الظمأى ، وترتفع في ظلاله الأرواح لتحلق في عالم اسطوري تخطى حدود الزمان والمكان .

واذا كان حفيده فيلاند فاجنر قد رأى أن موسيقى جدّه تقطر حساً وشهوة وأنها لذلك تجتذب متطرفي الفكر والعشاق الملهوفين الذين يرون الجنس متمثلاً في شخصيات فاجنر اللامعة من الرجال والنساء ، وأن الحسنة

فنّاً واحداً متعدد الجوانب ، يحتضن الموسيقى والدراما والفنون التشكيلية والرقص والشعر. وأطلق على هذا الفن الجديد الشامل اسم « الدراما الموسيقية » . ولم يقدم لها نماذج رائعة فحسب ، بل شيد لها مسرحاً خاصاً تتجلى من خلاله في أروع صورة ، وحدد طريقة اخراج الدراما الموسيقية على خشبته . وقد استثار فاجنر في الشعب الألماني احساسه القومي ليجمعه حول هذا الفن الحديث النابض بالشاعرية سواء في موضوعه الدرامي أو موسيقاه أو مناظره أو ملابسه وديكوره واضاءته .

كان فاجنر طاقة لا تعرف الكلل ، لا حدود لثقته في نفسه ، طاف بالعالم وأثقل نفسه بالديون ناشراً موسيقاه ، لافتاً الأنظار الى رسالته التي لم يتخل يوماً عن احساسه بمسؤولية حملها .

وقد ادخل فاجنر تغييرات جوهرية في اسس الدراما وتغييرات جذرية في تشكيل الموسيقى المسرحية ، واستحدث طريقتين ارتبطتا باسمه حتى اليوم وهما طريقة « اللحن الدال » و « اللحن المستمر » ، ونقل الموسيقى السيمفونية الى الاوبرا التي طورها وأخرج منها نموذجاً جديداً هو « دراما » الموسيقية .

ولم تلبث موسيقى فاجنر أن استقطبت العشاق وأصبحت مدرسة فنية هامة ، وتسلمت عبقرية صاحبها على الحياة الفكرية والفنية في جميع أنحاء أوروبا ، ونظر الكثيرون الى فنه على أنه « فن المستقبل » ، والى نظريته عن وحدة الفنون على أنها القانون المطلق للفن ، وأصبح فن فاجنر نموذجاً يحتذى ، غير أنه تأكد فيما بعد استحالة محاكاته .

وحفلت درامات فاجنر الموسيقية بسحر

وفى هذا المقال سوف نرافق رحلة حياة هذا العملاق الألماني ، في طفولته وصباه ، وفي رحلة كفاحه الفني من أجل نشر موسيقاه ، نشهد حماقاته ، ونستمتع بإبداعاته ، ونتعرف قي لمحة خاطفة على أفكاره ونظرياته . ذلك أن من حق فاغنر - وهو واحد ممن أثروا الموسيقى العالمية - أن تعرف الأجيال المتعاقبة دوره في تاريخ الفكر البشرى كى يقدموا له ما هو جدير به من تكريم . فلتكن هذه الصفحات تحية لأحد أصحاب الفضل على فن الموسيقى العظيم .

تحية لريتشارد فاغنر .

★ ★ ★

(١)

طفولة في مهد الفن

من نافذة بيت متواضع يسمى « البيت الأحمر الأبيض » يشمخ في مواجهته تمثال أسد حجرى ، وقفت امرأة نحيلة في الرابعة والثلاثين تتطلع راعشة الى موكب الامبراطور نابليون وهو يخترق شوارع ليزج في طريق عودته الى فرنسا في ١٩ أكتوبر عام ١٨١٣ . وتوردت وجنتا المرأة وعصفت الفرحة بين جنبيها وهى تشهد الجلاء عن ألمانيا وتستمتع بلحظات الحرية الاولى بعد أيام من القلق والرعب والمأساة ، ما زالت ذكرى طلقات مدافعها المحمومة تعصف في آذانها . وسحبت طرفها عن الاطلال التى خلفها التخريب والحريق حوالها وسرحت بأفكارها الى زوجها فردريك فاغنر رجل الشرطة الذى لم يعد من عمله بعد ، وانحنت على طفلها الرضيع ريتشارد الذى بلغ شهره الخامس وهو يففو عاقداً ذراعيه على صدره في وداعة . ولد ريتشارد في ٢٢ مايو عام ١٨١٣ وسط طلقات مدافع « معركة الامم » ، ولم يكد يبلغ شهره السادس

النابضة في موسيقاه هى التى تدفع مستمعيها الى حالة من الحماس الجامح ، فمن العسير أن ننسى أن ظهور فاغنر قد اجتذب حوله عدداً من أشهر الموسيقيين والشعراء في أوروبا ، من بينهم مجموعة من الفنانين الفرنسيين أمثال بودلير وجيرارد دنفال وشانفلورى وتيوفيل جوتييه وليون ليروا ، وقام هؤلاء وأولئك بتبنى قضية فاغنر والدفاع عنها ، وتبلورت هذه الحركة في ظهور « المجلة الفاجنرية » التى اكدت ارتباط الأدب الفرنسي بثورة فاغنر الفنية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وتأثرت المدرسة « الطبيعية » التى ضمت اميل زولا وأتباعه بفاجنر ، كما تأثرت بعدها « المدرسة الرمزية » . وقيل ان زولا قد نقل الى فن القصة طريقة « اللحن الدال » التى كان يطبقها فاغنر في الموسيقى .

ومع بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر لم يكن هناك بين مؤلفى الموسيقى من يرفض استخدام طريقة اشتقاق الألحان بتكرار « اللحن الدال » ، ولم يعد هناك من يفضل تقسيم الاوبرا الى أجزاء منفصلة عن « اللحن المستمر » ، في الدراما الفنائية .

وآثرت موسيقى فاغنر في موسيقى عصره حتى اعلامهم من أمثال « فردى » الذى حرص مع تأثره على أن يحتفظ بطابعه القومى الخاص ، فان ثمار الفكر كثمار الأرض تدين بجزء من مذاقها للتربة التى انبثقت منها جذورها واستمدت منها الغذاء . ولا شك أن أصالة فاغنر وارتباطه بتربته كانا أحد أسباب عالميته . وقد احتضنت كل النظم السياسية التى تعاقبت على الرايخ الألماني اسم فاغنر : فقال عنه النازيون انه اشتراكي وطني ، وادعى الألمان الشرقيون أنه رجلهم لأنه ولد في « ليزج » ، وفسر برنارد شو رباعيته الشهيرة تفسيراً اشتراكياً مليئاً بالغازية والافئاع . هكذا خلقت روح فاغنر فوق البشر جميعاً لعالمية فكره مع أصالته القومية .

جيير يوم بدأ يدون تاريخ حياته ، لولا أن زوجته كوزيما لفتت نظره الى أن في ذلك تعريضاً بشرف امه التي أنجبته في حياة أبيه .

وعلى أية حال فان ارتباط لودفيج جيير بهذه الأسرة كان بداية لتغيير حاسم في مقدراتها . فقد كان جيير كاتباً وشاعراً مولعاً بالمرح مجنوناً به ، جعل من بيتته ندوة للممثلين والفنيين ، واصطحب أبناء زوجته صفاراً لمشاهدة المسرحيات التراجيدية والكوميديا حتى هاموا جميعاً بالمرح هيام « أيهم » الجديد به ، وخاصة ريتشارد الذي وجد في عالم المسرح السحري ما يفضل عالم البيت والمدرسة . ولم يكن ريتشارد يرضى بأن يذهب الى سريره الا بعد أن يتسلل الى الحجرة التي يجتمع فيها أصدقاء جيير من الممثلين والادباء والنقاد يربتون على كتفيه ويتحسسون وجناته ويفرقونه بكلمات الحب والتشجيع . وكأنما كان الصبي يحسن ان هذه المجموعة المتميزة هي التي سوف يختار من بينها أصدقاءه وزملاءه وأنصاره يوم يشتد عوده وينخرط بدوره في الحقل الفني . وأن يكون الصبي قد حدس ذلك فان حدسه لم يخب .

شهد ريتشارد ثلاثاً من أخواته يتسلقن خشبة المسرح وينتزعن التصفيق من المشاهدين . ارتقت « روزالينا » خشبة المسرح وهي في السادسة عشرة من عمرها ، وظهرت « لويزه » على المسرح في دور غنائي نالت عليه جائزة أولى وهي في الثانية عشرة من عمرها . ولم تكن « كلارا » قد أتمت الثالثة عشرة يوم مثلت دوراً في مسرحية « بيت لحم » التي كتبها لودفيج جيير .

هكذا جاء جيير الى بيت فاجنر فحوله الى منتدى فني ، وغرس في الأبناء حب المسرح والشعر والتصوير ، وقادهم الى النجاح ، فقد كانوا شغله الشاغل حتى خلال رحلاته لرسم لوحات الملوك والامراء الذين كانوا

حتى كان والده فردريك قد أغمض عينيه الى الأبد ، اثر اصابته بالتيفوس الذي اجتاح المدينة ولم تعنه أعوامه الأربعة الأربعون على المقاومة ، مخلفاً وراءه أسرته - المكونة من زوجته وأولاده السبعة يصفرهم جميعاً ريتشارد ويكبرهم البرت الذي بلغ الرابعة عشرة من عمره - في مهب الريح بلامعين .

وكان فردريك فاجنر مرهف الحس يعشق المسرح ويتردد عليه في رفقة صديق فنان يعمل بالتصوير والتمثيل معاً هو « لودفيج جيير » خلال اثني عشر عاماً متتابعة ، وكان صديقاً حميماً يتصرف في منزل صديقه تصرف رب الدار ، ويعشقه الأولاد الصغار حين يشاركونهم اللعب فيشيع بينهم - وهو الممثل الموهوب - جواً من المرح المحبب اليهم .

وتلقت الصديق لودفيج جيير في أسى الى أبناء صديقه الفقير بعد رحيله والى امهم المكدودة القسامات « يوهانا روزين بيتز » . وفي لحظة من لحظات الوفاء الانساني الصادق قرر أن يربط مصيره بمصيرهم ، ولم تمض سوى شهور ثمانية حتى أصبح لودفيج جيير زوجاً ليوهانا وأباً لصغارها الثمانية .

ولم يكدر ريتشارد يشب عن الطوق حتى التصق بلودفيج ، يرافقه أينما حلّ ويناديه بقوله « أبتاه » ، وهو ما أثار الظنون حول نسبه وأطلق حوله الشائعات . ا يكون ريتشارد ابن أبيه فاجنر الذي حمل اسمه في شهادة الميلاد أم ابن صديق الأسرة الذي أصبح زوجاً لأمه بعد مولده بأكثر من عام ؟ وقد استحال القطع برأى في هذه المسألة ، وبقيت سحابة معلقة على طفولة ريتشارد دون أمل في أن تبدد . وكيف لنا أن نتبين حقيقة نسب ذلك الصبي وليس في ملامحه ما يوحي بشبه بوالديه ، غير أن الصفات والمواهب ليست مما يرثه الأبناء عن الآباء دائماً . والفريب أن ريتشارد فاجنر قد نسب نفسه الى لودفيج

ينكسون رؤوسهم ، ويبدو مشهد الموت غريباً
مفزعاً في عيني الصبي .

وهكذا فقد والده الثاني وهو في الثامنة من
عمره . وهو أن لم يذكر شيئاً عن والده
الحقيقي فريدريك فاجنر ، إلا أنه أحب والده
جدير من كل قلبه ولازمه احساس بهرارة
فراقه حتى أنه وصفه في رسالة الى اخته
سيسيل بعد خمسين عاماً من وفاته بأنه
« مثل أعلى للتضحية بالنفس من أجل هدف
نبيل » .

وكان من الطبيعي أن يتخذ ريتشارد من
جدير أباً له تقديرًا واعترافاً بجمله ، ولو أن
شهادة الميلاد التي كان يحملها ريتشارد فاجنر
قد أنقذته من السجن ، ذلك أن جدير مات
غارقاً في الديون ، ولو كان اسم جدير مكان
اسم فاجنر في شهادة ميلاده لصادف متاعب
جمة في صباه .

★★★

(٢)

تفتح الفنان

عاش ريتشارد في كواليس المسرح عالماً
خيالياً ساحراً . اجتذبه مناظر الديكور ،
وفخامة ملابس الممثلين ، وجمال الاقمشة
الرائعة ، وبريق الجواهر والحلى . وادرك
تأثير الحركة على المسرح ، وقيمة الكلمة
الشاعرية بين شفهي الممثل ، ولم تفتحه جاذبية
الألوان والأضواء . وكان تأثير هذا كله كالسحر
في نفس الصبي ، فانزوى في بيته ليخلق
مسرحاً كاملاً من الكرتون يحرك فيه العرائس
والدمى ويجري على سنتها الحوار . وهكذا
استطاع حب المسرح أن يخلق من ريتشارد
فاجنر وهو في الثالثة عشرة من عمره مؤلفاً
ومخرجاً مسرحياً في الوقت نفسه .

ولم تكن إقامة فاجنر لمسرح العرائس اتجاهها

يتعقبونه بالرجاء والالاحاح لشهرته التي ذاعت
حين صور ملك بافاريا وملكة ساكسونيا .

لم يظهر فاجنر مع ذلك موهبة تميزه عن
زملائه وقتئذ، ولم تجتذبه خشبة المسرح ، غير
أنه أبدى ولعاً بالحيوانات وخاصة الكلاب ،
انتقى من بينها رفيقاً يؤثره بوده وحنانه .
وسقط قلبه ذات مرة في الماء فكدف بنفسه
وراءه لينقذه ، وشاركته اخته سيسيل
الصغيرة في تلك المغامرة . وظل ريتشارد على
وفائه للحيوانات حتى لنراه يقبل الجياد المنهكة
حينما تمضى به في رحلة طويلة ، ونشهد روعة
هذا الوفاء المتبادل يوم نرى كلبين يشيعان
جثمانه الى مقره الأخير ويقفان فوق مقبرته
في أسى مذهل .

اجهد جدير نفسه بشأن مستقبل ريتشارد،
وكم تمنى له أن يصبح مصوراً مثله لولا عزوفه
الدائم عن هذا الفن ، مؤثراً عليه السيرك يقلد
فنايه ويتسلق الأشجار وأسطح الدور في
شجاعة وتهور ثم يحول بين كواليس المسرح ،
يتابع كل ما يجري في اهتمام بالغ ، ويعبث
بأصابع البيانو كلما مرّ به . وذات ليلة أوى
جدير الى فراشه مريضاً فأخذت يوهانا ابنتها
الى الغرفة التي يقبع بها البيانو القديم ،
 واجلسته اليه قائلة : « أسمعنا ما تعلمت
فسيخفف هذا من آلام والدك » ، وأطاع
ريتشارد وبدأ يعزف بعض الحان تعلمها ،
وانصت جدير في اهتمام ثم همس في اذن
زوجته : « ألا ترين أن ابنك ذو موهبة
موسيقية ! » ثم أغفى راضياً فقد اكتشف موهبة
ريتشارد الحقيقية . وفي الصباح أدركه الموت
وهو في الواحد والأربعين من عمره ، أي أصغر
من صديقه فريدريك فاجنر يوم وفاته بثلاثة
اعوام . ووقف ريتشارد مذهولاً وقد شهد
والده جدير يموت مرات عديدة على المسرح
— وهو يمثل دور عطيل — ثم ينهض ليحيى
المشاهدين ، أما اليوم فانه يراه صامتاً خامداً
العينين ، ويلمح امه تبكى الى جانبه واخوته

الحانه الموسيقية ويتولى اخراجه كذلك .
وبدت له الاوبرا على انها الفن النموذجي
المتكامل لأنها تجمع بين الموسيقى والشعر
والدراما . وبدأ يكتب أعمالاً أوبرالية محاولاً
أن يبلغ الكمال في نصيها الشعري والموسيقى ،
وأن يوائم بين اللفظ والصوت ، وهو ما برع
فيه بعد سنوات قليلة وبزء به جميع الأعمال
الأوبرالية على إطلاقها .

ومالبث فاجنر أن ضاق بالتردد على
مدرسة نيكولاى الموسيقية في لبيزج ، ووجد
أن بقاءه في المدرسة مضيعة لوقته الذي شاء
أن يخصصه كله للموسيقى ، غير أن الحظ
ساق اليه أحد أساتذة الموسيقى وهو تيودور
فينليج ليفطن الى موهبته فأغراه بالتردد على
مدرسة « التومانا » وعنى به عناية خاصة ،
ولقنه المعلومات النظرية الضرورية التي
يستطيع بها أن يشق طريقه الفنى . ولم تك
تمضى شهور ستة على تردد فاجنر على مدرسة
التومانا حتى اكتشف فينليج أنه قد لقن
تلميذه كل ما كان يوسعه أن يلقيه إياه من
المعارف الموسيقية الأساسية ، ولم ير ضرورة
لأن يستمر فاجنر في المدرسة خاصة بعد أن
كتب مجموعة من « الصوناتا » رضى عنها
استاذة وقدم بعضها في قاعة « جيفاند هاوس »
وفي مسرح لبيزج .

انطلق فاجنر وراء دراساته الموسيقية بعيداً
عن فصول المدارس ، فدرس الفيلينه على
يدى روبر سييب عازف الفيلينه الأول في فرقة
« جيفاند هاوس » ودرس البيانو على يدى
فريدريك فييك معلم روبرت شومان ،
وأصبحت أوبرات فيبير وموتسارت عالمه
ودنيا خيالاته ، واستغرق في قراءة كتاب
« التأليف الموسيقى » الذى وضعه « لوجيه »
محاولاً أن يصوغ الحانه الجديدة على هديه .

وقد أثارت الانتفاضة السياسية التي
حدثت في لبيزج في ٢ سبتمبر ١٨٣٠ حماسة
فاجنر وعطفه على المعذبين فى الأرض ، فمال

منه الى دنيا العرائس وعالم الطفولة والخيالات
الساذجة ، وإنما كانت تعبيراً - فى حدود
إمكانياته - عن ولعه الدفين بالمسرح .
بالمسرح الكبير . . بشخصياته الحقيقية وأبطاله
الآدميين . وقد فكر أول ما فكر فى أن يكتب
مسرحية للعرائس ، غير أنه لم يتمها . ولقد
صادف تجربة حب عابرة فى مراهقته مع
« إيميليا هوفمان » دفعته الى أن يحاول
الكتابة للمسرح .

وكان من الطبيعي لعاشق المسرح أن يعشق
الشعر الذى يكتب به النص المسرحي فى
المسرحيات الكبرى آنذاك ، فأخذ ينهل من
شكسبير وجوته وهوفمان . وبفضل هؤلاء
العمالقة الثلاثة أصبح فاجنر شاعراً مسرحياً ،
فكتب مسرحية « ليبالد » التي اقتبسها من
مسرحيتى شكسبير « الملك لير » و « هاملت » .

ثم عرف فاجنر فى عامه الخامس عشر
موسيقى بيتهوفن فنبض قلبه كما نبض عند
سماعه شعر شكسبير ، وازداد تردده على
صالة الموسيقى « جيفاند هاوس » منصتاً الى
اوركسترا المدينة واهتزت مشاعره « لافتتاحية
ايجمونت » ، وكشفت له موسيقى بيتهوفن
عن قوة تعبير الموسيقى وقدرتها على بعث
الحياة المتدفقة فى الدراما .

التقت هوايات فاجنر الثلاث : « المسرح
والشعر والموسيقى » ، وأحس أنه وجد طريقه
منذ اكتشف تلك الرغبة الدافقة فى أن يصبح
موسيقياً . ولما كانت الرومانسية « الابتداعية »
سائدة فى ألمانيا فقد تسربت الى نفس فاجنر
أحلام الرومانسيين وخیالاتهم وتصورهم لعمل
فنى مكتمل يحرك الفكر ويشبع الحواس
معاً .

لم يضح فاجنر اذن بالمسرح والشعر من
أجل الموسيقى بل استقر فى يقينه أن يخلق منها
عملاً واحداً يكتب هو نصه الشعري ويضع

منتدى فنياً عرف فيه حب الموسيقى والمسرح وتقدير الفن والعلم بفضل والده كارل فريدريك فاجنر العاشق للفن ، وجبير الفنان المبدع ، والعم ادولف العالم الذى زوّد ابن أخيه بما يؤهله لى يكون مؤلف أعمال خالدة . وتطلب تأثير بيت فاجنر بجوه الفنى على تأثير البيئة الخارجية المليئة بالانحرافات .

★ ★ ★

(٣)

انعطافات القلب

أظهر فاجنر منذ طفولته ميلاً ملحوظاً الى النساء ، ولعل النصيب الضئيل الذى منحه اياه امه من الحنان ثم البحث الدائم عن صدر حان هو الذى دفعه الى الارتواء فى أحضان أخواته البنات وهو صغير . وكان البحث عن الحنان فى أخواته مشوباً بأحاسيس غريبة ، فقد كان ريتشارد شديد الإعجاب بأخواته والكلف بهن وكأنهن فتيات غريبات ، كما كان قلبه يخفق فى عنف حين يلمس ثيابهن . وقد هام وهو فى الثالثة عشرة من عمره كما أسلفت بفتاة تسمى « أميليا هوفمان » غير أنها لم تكن الا بداية على طريق طويل ، اذ أعجب بعدها بالمثلة « فلهلمينا شرويدردى فريانت » فأسرع يكتب لها خطاباً يعلن فيه أنها ملأت حياته بهجة ، وترك لها الخطاب فى فندقها ، وعاد الى بيته مثقل القلب بانفعال عنيف . ثم أصبحت « ليا دافيد » - ابنة الخمسة عشر ربيعاً وصديقة اخته لويزه - أمل حياته ، حتى انه ذاق عذاب الدنيا كله حين عرف بنبا خطبتها . وهكذا أخذ اسم ملهمة فاجنر وحبيته يتغير مع الزمن على دقائق وقع الساعة ، حتى عرف فى السابعة عشرة من عمره « جينى » ابنة الكونت باتيشتا وصديقة اخته . وكان قد رأى اختها اوجستا معها خلال نزوله هو واخوته ضيفين على ابنتى الكونت باتيشتا فى قصره القريب من «براج» .

الى صف الثورين . وفى العشرين من عمره تأثر فاجنر بمأساة البولنديين المنتشرين فى أنحاء أوروبا بلا مأوى ، والهاربين أمام الزحف الروسى ، فألف افتتاحية « بولونيا » .

غير أن انغماسه فى العمل السياسى قد حرّك بعض الجوانب الدميعة فى شخصيته ، ونمى فى نفسه جنوناً بالعظمة ، فأخذ يتصدى للآخرين اثباتاً لتفوقه فى كل مجال . وشارك الطلبة الشراب والمناقشة وسهر على موائد اللعب ، واستهواه العراك حتى أنه تحدى خمسة من أعتى الطلبة وأشدهم للقاتنة فى مبارزة دون أن يلم بقواعدهما . غير أن المباراة لم تتم حيث هجر اثنان منهم جمعية ساكسونيا التى ينتمون اليها ، واصيب اثنان آخران بجراح فى معركة ، واحتجزت الشرطة خامسهم بعد افراطه فى الشراب ذات ليلة . وتعرف فاجنر الى قوم أسوأ من هؤلاء يشاركونهم اللعب بعد أن وقع أسير موائد القمار ، ثم مضى يتردد على أخطر المقامرين واحطهم فى الأحياء المشبوهة بليپزج ، وقامر يوماً بمعاش امه كله ، وليلتها جرى خياله الى مصيره البشع ومصير أسرته واعتزم الا يعود الى الدار أبداً وألقى بأخر ما فى جيبه قبل أن يقوم ويمضى . غير أنه ربح ، ولم يكسب استرد معاش امه حتى عاد الى بيته وقد عقد العزم على الا يعود للمقامة أبداً ولم يعد ، فقد كان من ذوى العزيمة الماضية .

انتهت فترة انحرافات المراهقة سريعاً فى حياة فاجنر ، وعادت هواياته الفنية تشده من جديد ، وقرر أن يحترف الموسيقى يبحث فيها عن معاشه ، عن مستقبله ومجده وطموحه . ووقف عمه ادولف فاجنر ، الأديب الفيلسوف والعالم المؤلف المسرحى ومترجم العديد من المسرحيات الاغريقية واللاتينية ، من ورائه يشد أزره ويشجعه .

على هذه الصورة كان البيت الذى ولد ودرج فيه ريتشارد فاجنر حتى بلغ أشده ،

قائلاً: « الحب وحده هو الذى يمنح الانسان السعادة خلال الفرحة أو وسط الآلام ». كما كتب الى ابنة اخته يوهانا يوماً قائلاً: « لست فى حاجة الا الى شىء واحد هو الحب . لاشىء يجعلنى ارضى عن الوجود سوى احساسى بأننى محبوب ». وكتب مرة لصديقه فرانتز ليست يقول: « لم احس قط بمثل هذا الانسجام الداخلى الذى احسه اليوم امام البناء الموسيقى لقصيدتى ، ولم اعد احس حاجة الا الى انسان بجانبى يحفرنى حتى تتفجر الحانى الموسيقية الحانية الرقيقة فى روحى » .

كل هذا يكشف لنا عن ايمان فاجنر نفسه بالأغنى لحياته عن عاطفة الحب وبحاجته الدائمة الى حنان امرأة تلهمه . وهو حين ينشد الحب لا ينشد الا تلك الحالة النفسية التي يخلقها والتي تعينه بدورها على الخلق والابداع . واستمر فاجنر فى تطوير اسلوب غزله واكتسب من غرامياته المتكررة خبرات تهذب اسلوبه فى العشق مستفيداً من براعته المعروفة فى « التمثيل » ومن روعة « القائه » وحديثه ، فقد كان قديراً فى القائه للشعر ، يترك فى قلوب مستمعيه أثراً أقوى من أثر الكلمات نفسها ، تعينه فى ذلك شخصية قوية طاغية .

ولم يكن طريق فاجنر الى مسرح فيرذبورج سهلاً معبداً ، ولم تقبله ادارة هذه الكعبة الفنية الا بضمان امه واخوته روزالينا وأكبر اخوته البير . ولم يقتصر العقد الذى وقعه على تكليفه بقيادة الكوروس بل ينص صراحة على أن: « ينحصر عمل ريتشارد فاجنر بصفة أساسية فى تعليم افراد الكوروس ، غير أن عليه عند الضرورة وتحت مسؤولية كفيلىه أن يودى الأدوار الصامتة والناطقة التي يطلب اليه اداؤها على المسرح ، فى الاستعراضات والتراجيديات ومشاهد الباليه ، وأن العصيان أو التخاذل يعرضانه للعقاب وفق لائحة المسرح . وعلى ضامنيه أن يدفعوا الغرامات التي قد تستغرق مرتبه كله . ان على فاجنر

وتردد لحظات أيهما يحب ، ولكن قلبه اختار جينى الفاتنة المرحه . وكانت محاولة غزل صديقتها فى سخرية اثارت كبرياءه فتساءل رغم هيامه بها: « من تكون جينى هذه ؟ » ثم أقنع نفسه بأنها غير جديرة به . والحق أن هذه الحادثة التي لم تعد عبث المراهقين ، قد هزت وجدانه وتركت بصماتها على حياته ، اذ تعلم منها الا يستسلم للفشل وأن يسخر بالصعاب ... وأن الدنيا تفص بالفتيات ، فليعض اذن الى مغامرة جديدة .

وتعلم كذلك أن يسخر بالصعاب وأن يكون أكثر جرأة وطموحاً فى أمانيه ، شأنه فى ذلك شأن الرجال العبيدين الذين يطوون نفوسهم على الكبرياء ، تزيدهم جراح عزتهم تمسكاً وتعظيماً لأنفسهم ، وتجاهل الناس لهم ايماناً بعبقريه دفينه فيهم يشحنونها فى صبر واصرار على الانتقام لأنفسهم وعلى أن يفرضوا وجودهم على الآخرين .

غير أن نفس الفنان لا تنتقل من تجربة الى تجربة دون تحريك طاقته الابداعية ، ومن ثم عكف فاجنر - رغم اعتزامه نسيان جينى - على تأليف اوبرا « الزفاف » محاولاً أن يشق طريقه وسط الصعاب الى النجاح ، ولكنه مزقها حين رأت اخته فيها عملاً مرعباً قاسياً ، وبدأ يكتب اوبرا جديدة هي « الجثثيات » مفرقاً فيها مأساة حبه لابنة پراج . هكذا سخر فاجنر أيضاً بالفشل الفنى وانساق فى تأليف اوبرا جديدة .

وهنا ينبغى أن نكتشف حقيقة هامة هي ارتباط مواهب فاجنر الفنية بعواطفه وتسرب شهوانيته الى جوهر اعماله الفنية . ان ابتسامه امرأة تحرك مواهبه كما تحرك احساسه ، فقد كان فى حاجة الى أن يعشق حتى يدع . انه ليتعذر علينا أن تكشف عن حقيقة تكوينه وعن ابداعه الفنى كله الا اذا خضنا اليه من خلال حياته العاطفية ، وانه ليعترف فى صراحة

من قبل وعرض عليه مسكناً يصحبه إليه في التو . وفي اللحظة التي تخطى فيها عتبة الدار انحسر الباب عن فتاة جميلة رشيدة في الخامسة والعشرين من عمرها لا تبدو في سلوكها أدنى لفئة مسرحية أو افتعال . وقال الصديق مازحاً : « أقدم لك الانسة ميتا بلانو الممثلة في مسرحنا . . وهذا هو المستنيد ريتشارد فاجنر المدير الموسيقى الجديد الوافد من ليزنجر . الا سمحت له بمعاينة الحجرة الخالية ، انى لعل ثقة في أنه سيكون لك نعم الجار » . وتفقد الثلاثة الحجرة واهتزت أعماق فاجنر وهو يصافح الفتاة الرصينة المتحفظة الهادئة . ولم تمض ربع ساعة حتى استأجر فاجنر الفرفة ووقع عقده مع فرقة ماجدبورج المسرحية المتجولة ، وربط بها مصيره لعدة سنوات .

وفي مدينة فيرزابورج قاد فاجنر أوبرا لأول مرة في حياته هى أوبرا « دون جوان » لموتسارت ، وما لبث أن تملك أسرار المهنة واكتسب احترام أفراد الفرقة . ورغم أن بيتمان لم يكن يؤدى راتبه إليه ، الا أن هذا الأمر المؤسف لم يؤثر على ارتباط فاجنر بالفرقة . لقد دفعه عشقه لمهنته الى احتمال الكثير ، ودارت عجلة الحياة في مدينة فيرزابورج وتفاقت المشاكل الحادة والمصادمات العنيفة ، وقدم فاجنر أوبرات جديدة اقرب الى الدوق الحديث ، وتحمس له الجمهور .

وبذل فاجنر جهوداً خارقة كى ينأى بالفرقة عن الرتابة التي تضعف من اقبال المشاهدين ، كما أطاف أوبرات أخرى الى الأوبرات الثشالفة أيامها مثل « روميو وجوليت » لبلينى ، وأوبرا « زامبا » لهيرولد ، وأوبرا « العابد واليهودية » لمارشور ، وأوبرا « حلاق أشبيلية » غير أن سوء ادارة بيتمان أفسد كل شيء .

قضى فاجنر اجازة الصيف في رحلة اجتذبه حبه القديم خلالها الى « نيراج » ، ثم قصد نيپليتنز وكارلسباد ونورنبرج حيث تسكن

ان يكرس جميع جهوده لادارة المسرح وأن يقدم جميع الأعمال التي تطالب اليه ، وبعد أن يؤدى جميع مهامه هذه بدقة وأمانة يمنح راتباً شهرياً قدره عشرة فلورينات » .

قبل فاجنر العمل في مسرح هذه المدينة الصغيرة على الرغم من تفاهة المرنب وضخامة المسؤولية فقد كان هذا بداية الطريق ، وأقبل على مهنته الجديدة يتعلمها في شغف ، وسرعان ما اكتسب تقدير الادارة وحب المحيطين به . وبعد أن قاد عدة أوبرات أخذت أعوامه العشرون تجتذبه نحو الموسيقى الخفيفة ونحو نزوات عابرة ، وبعد العناق الحار الذى تبادلته مع تريز رنجلمان مغنية السوبرانو التي كان يلقيها اصول الفناء في غرفتها ، يعرف دفع الحب مع فريديريكا الحوراء الإيطالية الملامح ، حتى وضع اللقاء العاصف بينه وبين خطيبها حداً لهذه المغامرة . وتناديه أحاسيس الفنان فيكمل أوبرا « الجنيات » خلال النصف الثانى من عام ١٨٣٣ الذى قضاه في مدينة فيرزابورج ، وهى أوبرا استقى مادتها القصصية من المؤلف « جوتسى » واستلهم موسيقاها من الحسان لا يخطئ السمع أصحابها الحقيقيين ، وخاصة فيبير ومارشور ، غير أن الموسيقى في مجموعها كشفت عن شخصية متماسكة وعن الهام أصيل ، كما أكد النص القصصى موهبة ومستقبل هذا الشاب الذى تتجلى خصوصية خياله في الخاتمة . ونجحت اخته روزالينا

في اقناع مدير مسرح ليزنجر بتقديم الأوبرا للجمهور ، وبات عزفها قريباً لولا صعوبات اعترضت التنفيذ فاصيب فاجنر بخيبة أمل ورجل عن ليزنجر في رحلة الى تيبليتز وبراغ . ثم ودع طيش الشباب فجأة وذهب الى مدينة لوشتات ليعمل مديراً موسيقياً بمسرحها الشهير وعمره احدى وعشرون سنة . ولكن صداقته برئيسه هنريش ادواڤر بيتمان الضعيف المنكب على الشراب زينت له الزجل قبل أن يتسلم عمله فاختلفت العاذير محتجاً بمشاكل أسرته واخفاقه في العثور على مسكن ، وما لبث أن تقدم اليه ممثل كان قد تعرف اليه

ليندس في سريرها يتمرغ في السعادة بين أحضانها . ومن المؤسف أن يكون له منافس في حب مينا ، فلم تكن مينا من البلاهة بأن تضحي بعشيقها الثرى من أجل هذا الموسيقى الشرير ، ولكن كبرياء فاجنر دفعته الى رفض الهزيمة .

حقاً ان الزواج كثيراً ما يضر بمواهب الفنان ، ولكن ما دامت مينا تخونه فليتزوجه ليحقق الانتصار على الخصم . ولا تتردد مينا في الاختيار بين الزواج والعشق فتقبل الزواج من فاجنر . ولما كان قانون بروسيا آنذاك يحرم الزواج من رجل لم يبلغ سن الرابعة والعشرين ، ولما كان فاجنر ما يزال في الثالثة والعشرين ، فقد اضطر الى الكذب ، فالفرصة لا تحتمل التأجيل . ولو أن مينا بدت في الثالثة والعشرين الا أنها في الواقع كانت في السابعة والعشرين وكانت اما لطفلة غير شرعية منذ عشر سنوات تدعى «ناتاليا» ادعت أنها اختها . وقبل أن يتم الزواج بلحظات شهد المدعوون شجاراً حاداً بين فاجنر ومينا أحسوا منه أنهما سيفترقان الى الأبد ، وأن هذا الزواج لن يتم بينهما على أية صورة ، غير أن ظهور القس أعاد الهدوء الى المكان ، وجرت مراسم الزواج وسط أفراد فرقة مسرح « كونيغزبورج » المفتقرين الى الوقار . وهكذا قيد فاجنر نفسه يوم ٢٤ نوفمبر ١٨٣٦ بهذا القيد الحديدي الغريب الذي يحمل اسم « كورستيان ولهمينا بلانز » . ولا جدال في أن مينا كانت على نصيب كبير من الرشاقة واللباقة والعجوبة ، ولكنها كانت عاطلة من المواهب ، خاملة تافهة فكراً ، وعاطفة على خلاف فاجنر تماماً ، بل انها كانت نقيضاً لفاجنر لا تلتقى معه في شيء من الميول أو الاتجاهات أو الأفكار ، وأغلب الظن أن زواج فاجنر لم يكن وليد الحب ولا الإعجاب ، بل وليد خليط غريب من الرغبة الشهوانية ، ومن الرغبة في الانتصار ، ومن الهروب من الوحدة ، ومن الحاجة الدائمة الى من يدلّه ويرعاه ويحرك فيه قوى الإبداع .

ومع ذلك كانت مينا شجاعة في ساعات الشدة ، وما أكثرها في حياة موسيقى جانل

اخته كلارا مع زوجها فلفرام . وخلال طوافه العابر أسره جمال مدينة بايرويوت الفريد ، وبقيت صورتها خبيثة في أعماقه خمسة وثلاثين عاماً ثم ارتدت الى ذاكرته حين فكر في بناء مسرحه الخاص . عاد فاجنر بعد هذه الرحلة الى عمل الفرقة الرتيب ، وقدمت في ماجدبورج حفلة خاصة للأمير « ولهم » عزفت له خلالها جيسوندا من موسيقى سپور . ولم يكتثر الأمير بأن يستعلم عن اسم قائد الاوركسترا ، غير واع بالأقدار ، وبأنه سوف يعود بعد أربعين عاماً وهو امبراطور بروسيا ليصبح ضيف الشرف في العرض الأول لاوبرا « خاتم النييلونج » الذي يقدمه هذا القائد نفسه ويتشard فاجنر .

استكمل فاجنر اوبراه الثانية « تحريم الحب » التي استلهم مادتها القصصية من قصة لشكسبير بعنوان « دقة بدقة » ، وهى اوبرا جريئة الموضوع تنبض بالعاطفة وتكشف عن قدراته الخلاقة . وكان يتمان كريماً معه فوافق على تخصيص آخر حفلين في الموسم لتقديمها ، غير أن اعدادها السوء المتسرع لم يؤد الى نجاحها في الحفل الأول ، وتوقف العرض في الحفل الثانى اثر مشاحنة بين زوج المغنية وبين مغنى التينور انتهت بمعركة شاملة بين أفراد الفرقة ، وخرج مدير المسرح الى المشاهدين يعلنهم فى أسى الفاء العرض لصعوبات طرأت ، فيتفرق المتحمسون والدائنون الذين كانوا يشغلون الصفوف القليلة المشغولة فى قاعة المسرح . وتدوى فرقة يتمان ويتفرق أعضاؤها ويرحل فاجنر مثقلاً بالديون الى لبيزج ليعيش في كنف امه واخوته . ويكتب الى روبير شومان قائلاً : « أتمنى أن أراك قريباً فى لبيزج ، ويشهد الله مدى شغائى هنا » .

كان فاجنر قد استمال قلب جارتة فى المسكن وزميلته فى العمل الممثلة الاولى بمسرح « ماجدبورج » مينا بلانز ، وكانت مغامرة موفقة ، فقد دأب على تسلق شرفتها ليلاً

كلما انقطعت علاقتهما جمعتهما ثانية صلح غريب . وحتى متعة الظفر بعش الزوجية لا تكتمل بل يشوهها الشجار العنيف المتجدد الذي لا يكاد يخمد حتى يشتمل من جديد بأحاسيس الفرة وعبارات العتاب . ولا تمضي ستة شهور على زواج فاجنر حتى تهرب زوجته مينا من بيت الزوجية مع تاجر ثرى الى درسدن ، ويهرع فاجنر في أثرها ، وتنفذ نقوده عند مدينة البينج فيعود الى كونيجزبورج ، ويتكالب عليه دائئو ماجدبورج القدامى ودائئوه الجدد ، فينطلق ثانية في أثر الهاربة الى درسدن ، ويلين قلبه أمامها فيلتقيان في سعادة غامرة لا تلبث أن تتبدد بظهور التاجر الثرى ثانية وهرب مينا معه من جديد .

★★★

(٤)

پاریس كعبه الفن

اشتهر فاجنر خلال الفترة الاولى من شبابه بأنه قائد اوركسترا بارع ، لكن أحداً لم يعر مؤلفاته الموسيقية اهتماماً على حين أنه كان يؤمن إيماناً عميقاً بعبقريته الموسيقية ، ويرى أنه يبدد حياته في عزف مقطوعات تافهة ، وبعد أن يثس من العثور على مسرح يفتح أبوابه أمام موسيقاه جرى فكره الى باريس ، كعبه الفن الحانية التي أشاعوا عنها تشجيعها للناشئين من أصحاب المواهب الجديدة ، وأخذ يحلم بالذهاب اليها وتقديم أوبراته فيها .

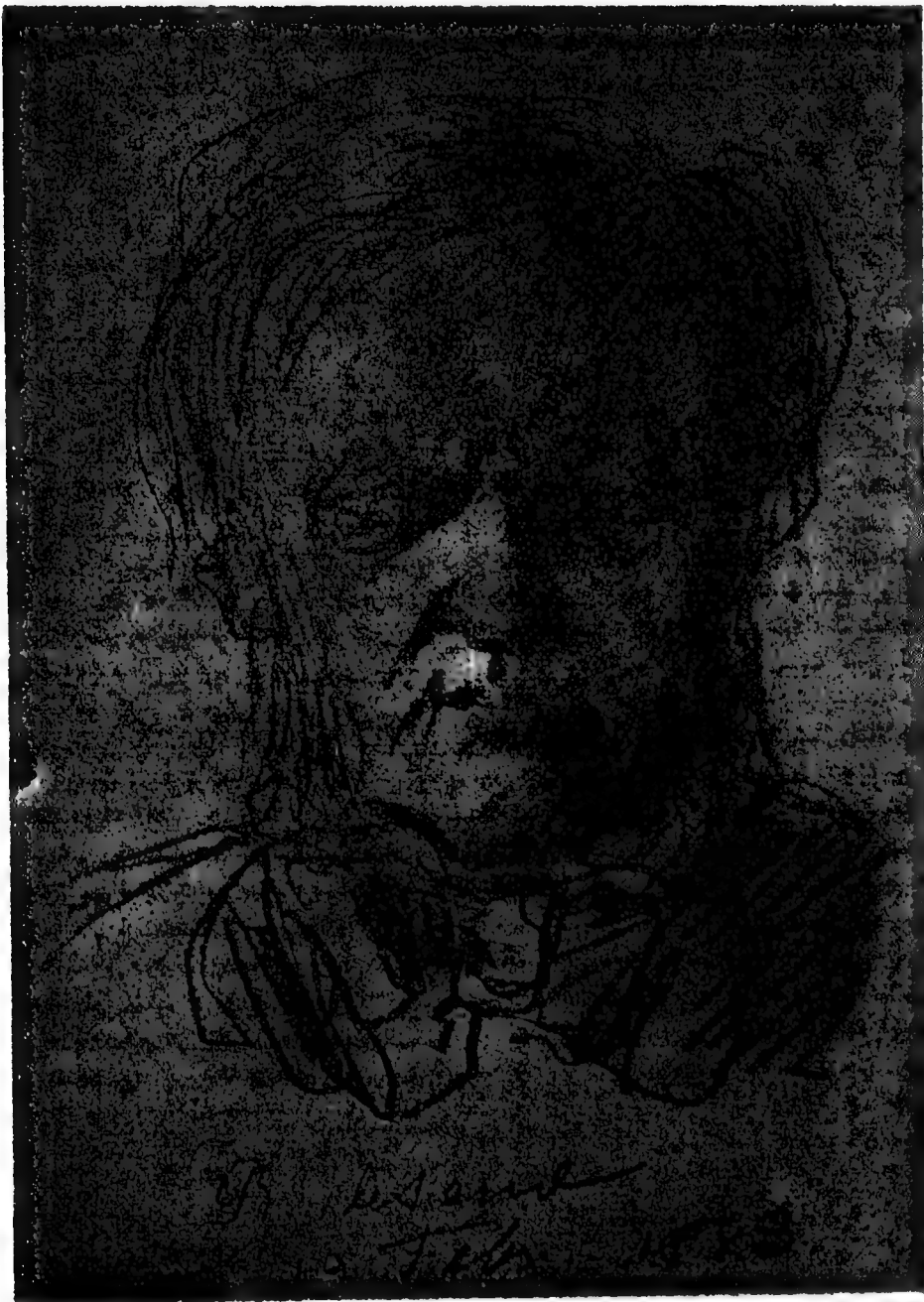
ويقع في يد فاجنر كتاب جديد : « ديتزى آخر الخطباء » ، ويخرجه الكتاب من مأساته القاسية وهو في الرابعة والعشرين من عمره ، فيجلس الى المنضدة ليضع تخطيطاً ثرياً لأوبراه التي كتبت له الخلود فيما بعد . وتتابع سنوات الترحال بهومها وأحزانها ، ويعبر البلطيق الى مدينة ريجا - عاصمة جمهورية

يلتقط رزقه يوماً بيوم . وقد شاركت فاجنر حياة زاخرة بالقلق والقسوة وشظف العيش ، وتنقلت معه من بلد الى بلد ومن مسكن الى آخر لا تكاد تسعد بأصدقاء جدد في مكان حتى تخسرهم منتقلة الى مكان آخر . ولم تكن مينا تجار بالشكوى حتى في أحلك الساعات سواداً ، وكانت كلما هم فاجنر بالرحيل من بلدة تجمع حاجاتهما وتحزمهما وترفعها في سر على منكبها القويين وتتقدم فاجنر وعلى ظهرها الاحمال الثقيلة ، كما كانت تشاركه العمل في كل مكان يذهب اليه : يعمل هو قائد اوركسترا وتعمل هي ممثلة في نفس المسرح الذي يعمل به ، وهكذا انتقلا معاً من « ماجدبورج » الى « فيرزبورج » ثم الى « ريجا » . وكان فاجنر خلال هذا التجوال الشاق ووسط العمل المرهق يزرع تحت أعباء الديون المتراكمة .

وذات مساء عرضت الفرقة احدى الاوبرات تكريماً لفاجنر فحققت ربحاً كبيراً ، وفي الصباح التالي تجمع الدائنون من جديد حوله . لقد كانت تجربة قاسية بل مأساة تتعقب فاجنر ويحاول الهرب منها في السنوات التالية ، وكأنما كان يهرب من نفسه ومن مصيره .

غير أن فاجنر لا يهرب ضعفاً ، انه يواجه الحياة من جديد في صلابة وعناد وكفاح مستميت ، ويحيا حياة التنقل والأسفار الدائمة راكباً العربات التي تجرها الخيول ، أو السفن الشراعية في أسوأ الظروف الجوية ، هارباً وكأنه يطارد غيره ، لا يقابل الا الفشل وخيبة الأمل ، وتزيد ديونه ويكثر مطاردوه .

وفي رفقة هذه الانسانة العاطلة من المواهب يأوى بين الحين والحين الى عزلة قصيرة يكتب فيها اوبرا جديدة . انها علاقة غامضة بين انسانين لم يخلق أحدهما للآخر ، ومع هذا فقد بقى كل منهما مشدوداً الى زميله ، لا يستطيعان أن يتفقا، ولا يحتملان أن ينفصلا،



ميناء بيلو داخل روسيا وقد انقطعت أنفاسهم وسقطت الزوجة أمياء وأصبح الكلب مصدر ضيق ومتاعب . وكان عليهما بعد ذلك أن يبحثا عن مركب ذى شراعين أعده لهما بعض الأصدقاء ليحملهما الى لندن . وأخيراً انطلق بهما المركب في جنح الليل فأما شر مطاردتهما من الدائنين .

ولم تكن رحلة السفينة سهلة ولا ممتعة، بل قاسية كريهة فقد ترصدتها العواصف والأنواء، وكانت الأمواج عاتية تهز السفينة هزاً غير رقيق ، ولم تطلع الشمس وتهدأ العواصف إلا ساعات قليلة . وأسوأ ما في الأمر أن ملاحي السفينة اعتقدوا أن فاجنر وزوجته مصدر شؤم . وما أكثر ما فكروا في أن يلقوا بهما الى اليم تخلصاً من تلك اللعنة التي تصاحبهما ، بل ان الملاحين حين اضطروا الى إيقاف السفينة بضعة أيام على شاطئ جزيرة صغيرة عزموا على أن يتركوا فاجنر وزوجته ويمضوا عنهما ، لولا أن ملاحاً أخذته الشفقة بهما فأقنع زملاءه بتركهما يتمن الرحلة . وبقيت أحداث هذه الرحلة محفورة في ذهن فاجنر حتى بدأ يكتب اوبراه « **الهولندي الطائر** » التي اقتبسها من اسطورة اليهودى التائه تلفظه جميع الشواطئ فيقضى عمره في المحيط . ولعل معاناة فاجنر لهذه التجربة القاسية في بحر البلطيق هي التي جسدت له اسطورة « **الهولندي الطائر في سفينة الأشباح** » التي قراها من زمن بعيد . والواقع أن أحداث حياة فاجنر هي التي كانت تمده بمادة اوبراته ، كما كانت شخصيته هو بجوانبها المتعددة هي الشخصية الرئيسة في جميع اوبراته .

ويقضى فاجنر ثمانية أيام في لندن يشاهد الطرقات التي يضل فيها كلبه روبر عدة مرات ، ثم يستقل الزوجان لأول مرة في حياتهما سفينة تجارية تحملهما الى بولوني سيرمير حيث تطأ اقدامهما أرض فرنسا التي عاشت في خيالهما حلماً جميلاً من قبل .

لاتفيا السوفيتية الآن - حيث يمضى عامين في تجربة مريرة اخرى مع مدير المسرح هناك ، وتكتئب نفسه من فساد عالم المسرح . غير أن خطاباً حاراً مبتلاً بدموع زوجته مينا يصل اليه منها وهي مريضة محطمة ، فيلين قلبه ويبعث في طلب هذه المرأة التي تسيطر عليه والتي يمسكها بخيط من بعيد ، انها شيطانتها وخطيئته . وتعود اليه فيستقبلها في حب ويميشان سعيدين مع ابنتها ناتاليا ومع ذئب صغير يحل محل الكلب الغائب الذي لا تكتمل الاسرة في نظر فاجنر الا بوجوده . وينهى فاجنر خلال تلك الفترة الفصلين الأولين من اوبرا رينزي شعراً وموسيقى . ثم تقبل سحابة قاتمة من الأسى بوصول نبأ وفاة اخته الكبرى روزالينا وهي في الخامسة والثلاثين من عمرها بعد زواجها بقليل . وتتولد الثورة في نفس فاجنر على تقديم الموسيقى الهزيلة التي تفضلها المسارح تحقيقاً للربح المأمون ، وينعزل عن العالم لكى يتم موسيقى « رينزي » ، وقد قرر أن يقطع صلته بالماضى وأن يعيش من أجل تحقيق أحلامه الكبرى ، وشيئاً فشيئاً يستقر في أعماقه قرار بالرحيل الى الغرب .

أخذ فاجنر يعد لرحلته سراً ، وبدأ باقناع مينا وبارسال نسخة من رينزي في ترجمة فرنسية ركيكة الى كاتب مسرحى وصاحب دار نشر موسيقية هو ايجين سكريب ، ورجاه أن يقدمها كذلك الى الموسيقى الفرنسى المعروف « مير بير » ، واتصل بخطيب اخته الصغرى سيسيل الذى كان ينوى أن يفتح مكتبة في باريس ، وعكف على تعلم الفرنسية . كذلك تحاشى فاجنر أن يطلب جواز سفر روسيا لصعوبة استخراجة ، ولكى يبقى الامن سراً فلا يتدخل دائنوه القدامى . وغادر روسيا في عربة صديقه مولار مساء معرضاً نفسه وزوجته وكلبه للموت في منطقة الحدود التي تكثر فيها مراكز المراقبة وعصابات المهربين ، وغامر بعبور الهوة الصخرية التي تفصل بين روسيا وروسيا . ووصل الثلاثة أخيراً الى

كتابته ، كما قام بالتوزيع الموسيقي لبعض الألحان الشائعة لتغنيها مجموعة من المنشدين .

وراسل فاجنر صحيفة مسائية في درسدن ، ناصر في مقالاته بها برليوز وهاجم فرانز ليست الذي قابله للمرة الاولى قبل ذلك بأيام في مكتب شليسنجر فلم تتلاق أفكارهما ، فقد كان ليست أسير فكرة المهارة الموسيقية الشائعة وقتذاك على حين كان فاجنر أكثر عمقا في فهم الموسيقى الى حد دفعه الى الثورة على هذا الذوق الفني السائد .

وعاش فاجنر في باريس حياة العبيد يكذب حتى لا يموت جوعاً ، ومع ذلك لا يبذل له أجره الا كما تبذل العطايا للسائلين ، وتلاشت أحلامه

في أن يرى رينزي معروضة في اوبرا باريس ، ولم يجد الا أوقاتاً ضئيلة يخصصها لكتابة اوبراه التي لم يكبد يتمها حتى بعث بها الى مدير مسرح درسدن الملكي بعد أن خاب أمله في باريس وراوده من جديد في وطنه . وفجأة عين ليون بييه مديراً لاوبرا باريس خلفاً لديونشيل وبحث عن نص اوبرا الى متواضع ، فقدم له فاجنر مشروع اوبرا « الهولندي الطائر » ، وأعجب بييه بالقصة ولكنه رأى تكليف شاعر فرنسي هو « بول فوشيه » بكتابة قصائدها ، كما عهد الى پير ديتش بوضع ألحانها الموسيقية وسماها « سفينة الأشباح » ، وعرض على فاجنر خمسمائة فرنك ثمناً لحقوق التأليف . وقبل فاجنر تحت ضغط الحاجة وبعد خيبة الأمل وقضاء عدة أسابيع في السجن لعجزه عن تسديد بعض ديونه ، غير أنه يصيح في تمزق : « ليفعلوا ما شئوا بسفينة الأشباح اما اوبرا الهولندي الطائر فانا الذي سوف أكتبها » . وفعلوا نظم فاجنر نصها الشعري في عشرة أيام ، ووضع الحانها في سبعة أسابيع ، وبعث بكراسة الاوبرا يوم ٢٠ نوفمبر ١٨٤١ الى متذير اوبرا برلين . ولم تقبل باريس من مؤلفاته الموسيقية غير أربع عشرة متتالية مكتوبة للكوريت ذي المكابس !!

استقبل جياكومو ميريير فاجنر استقبالا كريماً في بيته ببولوني سيرمير ، وزوده بتوصية الى مدير اوبرا باريس ، وخفقت آمال فاجنر وانزوى في بيت ريفي كى يعد جزءاً كبيراً من اوبرا رينزي ليقدمها الى ديونشيل مدير اوبرا باريس لعل أبواب الشهرة والمجد تتفتح امامه . واتخذ فاجنر وزوجته مكانهما في مركبة يوم ١٢ سبتمبر سنة ١٨٣٩ ووصلا الى باريس يوم ١٧ من الشهر نفسه ، وطافا عبر الأزقة المتربة حتى نزلا بالفندق المتواضع رقم ٣ شارع التويليري الذي كان بيتاً لموليير منذ مائتي عام ، والذي لا تطل نوافذ طابقه الرابع الا على السوق المقبضة .

ورحّب مدير اوبرا باريس بفاجنر كما تحمس للقائه انتينور جولى مدير مسرح النهضة ، غير أنه شقى بعد نفاذ نقوده وأدرك صعوبة كسب العيش في باريس شأنها في ذلك شأن أية مدينة أخرى . إن الكثيرين يهرعون الى امتداح المبقرية الفذة ولكن أحداً لا يخرج من جيبه مليماً . ولولا معونة خطيب اخته سيسيل الذي آمن بمعاشه بباريس لحلت بفاجنر كارثة ، ومع هذا فقد كانت المعونة ضئيلة مما دفع فاجنر الى الاقتراض بضمن حلى زوجته ، ثم الى بيع هدايا الزواج ثم مجوهرات مينا ، وأخيراً مجموعة أثوابها المسرحية . واضطرا الى تجنب المطاعم الى محال بيع الجمعة المتواضعة ، ثم الى اعداد وجبات هزيلة في حجرة الفندق ، بل ناما ليالى على الطوى .

هكذا لم تفتح مدينة الأحلام ذراعيها لفاجنر ولم يستقبله فيها الا البؤس والوحدة ، بل لقد تصيّد « شليسنجر » ، ذلك الناشر الجشع الذي عرف كيف يستغل حاجته فكلفه بأعمال تعد مهينة لفنان تفيض نفسه بالطموح والكبرياء . ولم يملك فاجنر غير الرضوخ والا مات هو ومينا جوعاً . وأصبح عمل فاجنر في باريس هو نسخ الكراسات الموسيقية لجمال

التدريبات ، محتملاً الصعاب مكتفياً بالوجبات الهزيلة الى أن حل مساء ٢٠ أكتوبر ١٨٤٢ . وهى الليلة الاولى لعرض اوپرا « رينزى » على المسرح الملكى ، فعرف التمزق والقلق والشك خلال ساعات العزف الأربع ، حتى رد اليه الجمهور طمأنينته بالاعجاب والتصفيق المحموم .

وسط هذا الجمهور الصاخب كان هناك صبي شاحب نحيل لم يكمل عامة الثالث عشر ينبض قلبه بانفعال هادئ عميق ، ما كاد يعود الى داره حتى هام فيما يشبه الحلم وقد ثبت أمامه طيف فاغنر وكأنه قدره ومصيره . حاضره ومستقبله ، واعزم الصبي أن يحيا في ظل فاغنر وأن يجند مستقبله لخدمة هذا العبقرى . هكذا ولد صديق جديد لفاغنر اسمه **هانز فون بيلو** .

استقبلت درسدن اوپرا « الهولندى الطائر » بحماس كبير وان قل عن حماسها لرينزى . فقد رآها الجمهور معتمة الألوان لا تزخر بالثياب المتعددة ولا بالواكب الرائعة ولا بشراء المشاهد وتنوع الشخصيات التي تزخر بها رينزى .

ثم قدم فاغنر اوپرا الثالثة « تانهويزر » مساء ١٩ أكتوبر سنة ١٨٤٥ فاستقبلت بالكثير من التقدير وبالقليل من الحماسة ، فقد كان الجمهور ينتظر شيئاً آخر غير ما رآه ، فلم يكن يتوقع أن يشاهد ممثلاً - مهما بلغت عبقريته - يستمر في الفناء لمدة خمس عشرة دقيقة متواصلة يسرد خلالها قصة طويلة وسط مشهد معتم ، يقف أمامه ممثل آخر خامل ، بحيث يتجمد المشهد على المسرح طيلة هذه الفترة بلا حركة أو حدث . وقد تهامس الناس بأن الممثلة الفنية السناخرة شرويدر - ديفريانت قد صارحت فاغنر بقولها : « لانت يقيناً عبقرى ، غير أنك تؤلف أشياء بلا معنى حتى ليصعب على الفن أن يؤديها » .

ومع ذلك فقد نجحت « تانهويزر » بعد أن

على أن مآسى باريس قد صقلت فاغنر وزادته صلابة وقوة احتمال ، وكانت اقامته فيها رغم شظف العيش عظيمة النفع ، فقد عاش في رفقة مجموعة من الأصدقاء الأوفياء قاسموه فقره وآلامه حتى اغرورقت عيناه بالدموع يوم خروجه من باريس في ٧ أبريل ١٨٤٢ قاصداً درسدن في صحبة زوجته التي كانت مثال الحب والاخلاص والتفانى والاحتمال طول مدة اقامتها بباريس ، مخلفاً كلبه روبار الذى هجره بعد أن قسا في ترويضه يوماً . وعبثاً حاول أن يسترده يوم وجده في انتظاره بالباب بعد اسبوع من هروبه . كان يبدو وكأنه آدمى محزون عائب على سيده ، مصمم على الا يعود . لهث فاغنر وهو يجرى وراءه ويناديه ، واكتأب ساعتها أمام هذا اللغز المحير وهو يرى صديقاً منحه كل ثقته واختاره لنفسه صديقاً يهجره ساعة المحنة .

واذا كانت مجموعة من الكتاب من أمثال بودلير وتيوفيل جوتييه ومن تحمسوا لمؤلفاته الموسيقية قد نجحوا في عرض اوپرا « تانهويزر » الا انها فشلت فشلاً داوياً رأى فيه فاغنر رفضاً له ولعبريته فاكتأبت نفسه ، وزاد اصراره على أن يحول نظره عن باريس . ولم تكد دار اوپرا درسدن تقبل عرض اوپرا « رينزى » حتى قرر فاغنر مفادرة باريس التي تراكت عليه الديون خلال اقامته بها ، والعودة الى ألمانيا من جديد .

★★★

(٥)

ومضة النجاح

عاد فاغنر الى درسدن بعد غيبة خمسة أعوام قضاهما بين ريجا وباريس . ومضى يتأهب لاجراج « رينزى » على المسرح الملكى يكتسب الأصدقاء ويختار الفنانين ويشرف على

لوتسارت و « ايفيجينيا » لجلوك ،
والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن .

وفي يوم تاريخي آخر هو يوم ١٤ ديسمبر ١٨٤٤ أعد فاجنر استقبالا رائعا لجثمان « فيبير » ، الذي ظل مدفونا أكثر من ثمانية عشر عاماً في ثرى انجلترا حتى أتى فاجنر فبذل جهده لاعادته الى ألمانيا .

ووقف على قبر فيبير الجديد قائلاً :

« لم يحي موسيقى ألماني آخر مثل حياتك .
حقاً ان البريطانيين يقدرونك والفرنسيين
معجبون بك ، غير ان الألمان وحدهم هم الذين
يستطيعون أن يحبوك ، فأنت واحد منهم بل
لأنت يوم مشرق في حياتهم ، وقطرة ساخنة
في دمائهم ، وجزء من قلوبهم . فلا لوم علينا
ان رغبتنا في أن يكون جثمانك أيضاً جزءاً من
ثرى ألمانيا الغالي » .

ويتألق نجم فاجنر في يوم آخر مشهود ،
يوم أحد السعف عام ١٨٤٦ حين قدم لأول مرة
سيمفونية بيتهوفن التاسعة بدار اوبرا درسدن
القديمة بعد أن نجحت مقالاته الجادة الحارة
في تخفيف العداء الناشب ضد موسيقى
بيتهوفن الى حد اهمال هذه السيمفونية ثمانية
أعوام لم تعزف فيها مرة واحدة . وقدم فاجنر
السيمفونية فأثار حماسة الجماهير واعجابهم ،
وان هاجمه بعض النقاد لتقدمه موسيقى
« ثورية » وهو موظف مسئول في خدمة الملك !

أحب فاجنر منذ شبابه الفض الشمس
والدفع والمراعى والفابات ، واستشعر الرغبة
الدائمة في أن ينطلق في حرية عبر الطبيعة
الفسحة . وهكذا ما يكاد يقبل الصيف حتى
يهرع الى بلدة هادئة يسترخى فيها في احضان
الطبيعة ويحيا مع أطيافه والحنان : قضى
صيف عام ١٨٤٣ في تيبليز يستمتع بقراءة
أحد الكتب عن « الأساطير الألمانية » الذي
جعلته يشرذ في عالم ملء بالأحلام والبطولات ،
وأضى صيف عام ١٨٤٤ قرب لوشفيتز في

أدخل عليها فاجنر تعديلات رئيسية استجاب
فيها الى عواطف الجمهور المتعاطف معه ،
حتى رأى بعض المشاهدين أنها أدروع من
« رينزي » .

وابتسم الحظ بعد ذلك لفاجنر بوفاة كل
من قائد اوركسترا البلاط والمدير الموسيقى
للمسرح الملكي ، فأصبح فاجنر هو المرشح
الوحيد لهذين المنصبين الشاغرین بوفاتهما ،
ومع ذلك اعترض فاجنر مفضلاً حريته مع
اضطراب وضعه الاقتصادي على أن يصبح
موظفاً في خدمة ملك جليل . ولم تقنعه
توسلات أرملة « فيبير » التي كانت تتمنى أن
يخلف زوجها في مكانه لكي يواصل تحقيق
رسائلته . ولكن المدير العام للمسرح الملكي
استدعاه وقدم له مرسوماً ملكياً بتعيينه قائداً
للاوركسترا الملكي بمرتب قدره ألفان
 وخمسمائة تالير ، وسار به دون انتظار
موافقته ، وقدمه للاوركسترا فأذعن فاجنر ،
وسرعان ما أقبل على عمله بتفان وإخلاص .
وحين عاد الملك فريدريك أوجيست الى
ساكسونيا بعد رحلة طويلة الى الخارج وجد
فاجنر وقد أعد له استقبالا رائعا في قصر
« بيلينتز » الصيفي حيث قدم له الاوركسترا
الملكى اغنية من كلمات فاجنر وموسيقاه
اشترك في أدائها أربعمئة مفن وعازف داخل
فناء القصر الملكي . وقد ضمن له هذا الجهد
الجبار شكر الملك وتقدير لويتشتان مدير
المسرح الملكي ورعايته له بعد ذلك .

وأضى فاجنر سبعة أعوام قائداً لاوركسترا
ملك ساكسونيا كتب فيها للاوركسترا مجداً
وشهرة أصبح بعدهما مضرب الأمثال . وابتكر
فاجنر نظرية خاصة في ترتيب أعضاء
الاوركسترا وتعديل مواضع جلوسهم حتى
يظهر تناسق أصوات الآلات العازفة . وقد
أثارت نظريته هذه أعضاء الاوركسترا ولكنهم
مالبثوا أن اقتنعوا بوجهة نظره . واكتسبت
بعض المؤلفات التي عزفها الاوركسترا بقيادته
شهرة كبيرة مثل مقطوعتي « دون جيوفاني »

الانجليزية المولد الفرنسية الإقامة ، جاءت مع زميلها في الدراسة لثري فاجنر ولو للحظة عابرة ولتعبّر له في خجل ورقة عن إعجابها الكبير ، وقد استطاع سحرها أن يمس قلب فاجنر فاضطربت أعماقه ونظر اليهما وهما راحلين وكأنهما صديقان حميمان ، ولم يكن يعرف أنهما سوف يلعبان في حياته دوراً هاماً : ريتز كصديق ورفيق طريق ، وجيسى لوسو كمحبة تمثل عشاً من أعشاش حبه يخف إليها بعد عامين في بوردو بفرنسا في وله يهدد حياته الزوجية التي بدأت بخطوة متهورة ، وانقطعت اثر حماقة ، ثم التأمّت في ريجا ، وازدادت تماسكاً في باريس ، غير أنها لم تقم إلا على الود واعتياد العشرة وان امتلات أيامها في السنوات الأخيرة بالسعادة . أما اخوة فاجنر وابناؤهم الذين كان يلتقي بهم عند امه فقد تفرقوا وأصبحوا أطيافاً في خياله منذ اختفت امه في عامها السابع والسبعين .

وبعد أن اكمل فاجنر « لوهينجرين » اتجه الى الدراسات النظرية والمسائل السياسية ، وقد فكر أول ما فكر في تنظيم مسرح قومي لمملكته ساكسونيا ، وأخذ يرسم ويخطط حتى جسد مشروعاً تحقق فيما بعد في «بايروت» . ثم اجتذبت اسطورة « النيبيلونج » فكر فاجنر وعواطفه فكتب في نهاية عام ١٨٤٨ قصيدة « موت سييجفريد » في صياغتين مختلفتين .

★★★

(٦)

الانفعالات الثورية :

نشبت ثورة باريس عام ١٨٤٨ وترددت أصداؤها في أوروبا وانتقلت الى درسدن . وكان من الطبيعي أن يقف فاجنر الثوري الفوضوي الشريفي صفوف البؤساء الثائرين . وبدأت الجفوة بين فاجنر ورجال البلاط ،

ضواحي درسدن في صحبة زوجته مينا ووالده وابنتي أخيه البرت ، وكان يحب كبراهما يوهانا التي أصبحت مغنية مرموقة . وفي ذلك الصيف وضع الحان الفصلين الأول والثاني من اوبرا تانهويزر .

ولم يقبل صيف عام ١٨٤٥ حتى كان قد أنهى الاوبرا كلها وبعث بها الى مسرح درسدن ، وهناك اخرجت في ١٩ أكتوبر ١٨٤٥ . ثم ارتحل الى « مارينباد » يسترخى في صفحات كتاب عن « تاريخ الادب الألماني » الذي تتحدث إحدى فقراته عن هانز ساكس وأساطين الفناء في نورنبرج ، واذا باوبرا « أساطين الفناء » تولد في مخيلته ، واذا به يبدأ في كتابتها على الفور . وقبل أن ينقضى أسبوعان تلح على خياله وهو في الحمام صورة « لوهينجرين » ، فيرتدى ثيابه على عجل ويهرع الى بيته ليبدأ في تسجيل أولى صفحاتها . والغريب أنه خط آخر صفحاتها في اليوم نفسه من العام التالي بقرية جروس جروب القريبة من قصر « بلفيدير » الملكي حيث يستقبل بعض الزوار من وقت لآخر .

وذاذ يوم يطرق باب هانز فون بيلو ، ذلك الشاب الذي يبجله ويقدره منذ استمع الى اوبرا « رينزي » فيرحب به ايما ترحيب .

ما كان اكثر اصدقاء فاجنر وعشاق فنه ، غير أنه كان يطل عليهم في استعلاء . ومع ذلك فقد نبض قلبه بصداقة عميقة لشخصين هما فرانز ليست واوجست رويسكل المشرف الموسيقى بالمرح الملكي الذي قادته أفكاره السياسية الثورية الى السجن وأبعدته عن فاجنر طيلة ثلاثة عشر عاماً .

وفي أحد أيام مارس زار فاجنر في فيينا - حيث كان قد ذهب الى هناك ليقم في قصر ماركولوني بفريدرشتاد - موسيقى شاب في الثامنة عشرة من عمره هو كارل ريتز وفي رفقته فتاة تفيض رقة وعدوبة هي جيسى لوسو ،

وطرد من الخدمة ، وصادق ميشيل باكونين
الفوضوى الروسى الشهير الذى تسلل الى
درسدن متخفياً تحت اسم الدكتور شقارتز ،
وكان ساحر الحديث عاشقاً للموسيقى ، ومن
المأثور عنه قوله : « فليكن العالم كله ولكن
لتبق السيمفونية التاسعة خالدة » .

وينحى فاجنر قصيدة « موت سيجفريد »
جانباً ، وينتفض حسه المرهف ، ويحاول أن
يستعيد حريته الفنية فيؤلف مسرحية
« يسوع الناصرى » يسط فيها وجهة نظره
التي تجرد المسيح من كل مظاهر الألوهية
وتصوره في صورة المصلح الذى لا يفهمه
الآخرون ، يخلق بتضحته مجتمعاً جديداً .
ولكنه سرعان ما يدرك استحالة تقديمها
فيرجئها ، أو لعل الأنفاس الثورية التي كانت
تتردد في صدور الناس بعثت دماء جديدة
تندفق في عروق فاجنر وتدفعه الى التخلي
عن التعبير عن ايمانه بالحرية من خلال كتابات
فنية الى التعبير عنه بأعمال ثورية . لقد
امكن لصديقه رويكل أن يضمه الى صفوف
جماعة الوطنيين الديموقراطيين رغم بعده
عن السياسة وجهله بتياراتها ومبادئها الثورية .
كان يطوى صدره على روح متمردة وعلى ايمان
بمستقبل افضل . لقد ألهمته ثورة الجماهير
المحتدمة في اوربا منطلقة من باريس الى
فيينا ثم الى ساكسونيا متأخرة بعض الوقت ،
وكتب فاجنر مقالا حماسياً بعنوان « الثورة »
نادى فيه باجراء اصلاحات عديدة وبضرورة
قيام نهضة ثقافية جديدة . ثم ما لبث أن رأى
في مشروعاته الفنية وآرائه عن خلق مسرح
جديد افكاراً صبيانية فتخلى عنها والتحم
بالجماهير .

واعلن الملك فريدريك اوجيست في ٣٠ ابريل
١٨٤٩ حل البرلمان وتعطيل الدستور وبدأت
المعركة ضد الشعب الذى كان يتألف في غالبيته
من بضع آلاف من البرجوازيين الفاضلين
التمرديين الذين لا تجمعهم اهداف أو مبادئ
أو خطة محددة، تركوا اعمالهم اليومية وانقلبوا

بين يوم وليلة نوازاً سياسيين ، ووجدوا
انفسهم في معركة بلا سلاح فانطلقوا نحو
مخازن الذخيرة ، وتصدى لهم الجيشين
بالرصاصة فسقط الكثير منهم صرعى .

انتفض فاجنر لهذه الاخبار واضطرب
لمشهد جريح من رجال الشرطة ، ولكنه تخطى
المتاريس وعاد الى بيته في جوف الليل . وفي
صباح ٤ مايو علم الناس أن الاسرة الملكية قد
ولت فراراً في الفجر واختبأت في قلعة
كونيجستين . ثم وقعت شبه هدنة ، ووقف
الشعب خلف المتاريس واحتل دار البلدية ،
وجيش ساكسونيا واقف بلا حراك ، والجميع
يتمنى لو انضم الجيش الى الشعب حتى يكتب
لثورة النجاح . وهنا تقدم فاجنر امام الجميع
الى الجنود يحمل مئات المنشورات التي طبعها
بنفسه على مطبعة رويكل وكتب فيها « هلا
انضمتم الينا لنقف معاً ضد الجيوش
الاجنبية ؟ » ووزع فاجنر المنشورات على
افراد الجيش واحداً واحداً بيده ، وكان قاب
المدينة ينضح بالجماهير صاخبة ضاحكة
كانها في يوم عيد ، وعاد فاجنر الى بيته يفكر
في مسرحية جديدة عن « اخيل » وكأنها الأيام
العصيبة قد انتهت .

غير أن صباح يوم ٦ مايو ما كاد يشرق ،
حتى زحفت الجيوش البروسية التي استنجد
بها الملك ، ولم يشأ فاجنر أن يفوته شيء من
روعة المشهد ، فصعد الى برج كنيسة
« كريز كيرش » ، وعندما أطلق بعض الثوار
من أعلا البرج رصاصات ورد عليها الاعداء ،
خشى أحدهم على فاجنر مغبة وقفته تلك ، فرد
عليه قائلاً : « لا خوف عليّ فأنا لا أموت » .
وكتب الى « ميئا » قصاصة يطلب اليها أن
تبعث اليه بزجاجة نبيذ وبعض الطباق ويبلغها
بأنه قرر قضاء الليلة فوق البرج . وفي الصباح
توافد آلاف الناس من سكان أرزجيج ،
وارتفعت أعمدة دخان كثيف نحو السماء من
حريق أتى على دار الاوبرا القديمة التي عزف
فيها منذ شهر واحد سيمفونية بيتهوفن

« لاندو » على شاطئ بحيرة كونستانس مساء ٢٧ مايو ، وأسلم جواز سفره الى رجال الحدود وأمضى ليلة قلقة في فندقها المتواضع . وفي الصباح أطلق زفرة ارتياح وهو يتسلم جواز السفر ويصعد فوق سفين بخارى يغادر به أرض ألمانيا مندفعاً به وسط مياه سويسرا حيث يستقبله شعاع الحرية ونسيمها العليل .

★★★

(٧)

في المنفى

واجه فاجنر في باريس ظروفًا أسوأ مما واجهه في المرة السابقة ، فقد اجتاحتها وباء الكوليرا يحصد أبنائها في غير شفقة ، وبسط فوقها ظلالاً من الكآبة والصمت المر ، ولم يكن يحمل في جيبه مدخرات تسمح له بقضاء أسابيع في فنادق المدينة الفخمة ، وإنما توجه مباشرة الى أفقر أحياء المدينة فسكن حتى « نوتردام دي لوريت » في غرفة سطح كثيبة ، يزيد من كآبتها أصوات الطبول التي لا تنقطع وهي ترافق مئات التوابيت الى المقابر . وكانت الرجعية قد بدأت زحفها لتمزق شعار الثورة المنادية « بالحرية والاخاء والمساواة » ، واكتشف أن دار نشر « شليسنبجر » ما تزال باقية على جشعها ، لا تقدم للمتعاونين معها غير أشق الأعمال مقابل أحط الاجور . وتلقى صدمة قاسية حين استشعر أن باريس لم تكن الا رمزاً للوصول والتجارة البغيضة ، فانخذ قراره بمفادرتها ، ورحل عنها يوم ٦ يولييه ١٨٤٨ قاصداً زيورخ . وهناك وجد في بيت صديقه الكسندر ميلر مكاناً هادئاً عرف فيه الاستقرار الذي فقده ، ولقى فيه أصدقاءه الذين خرمهم ومعهم أصدقاء جدد ، ووضع تخطيطاً أولياً لكتابه « العمل الفني في المستقبل » وان لم يبدأه الا في فترة لاحقة .

علمت زوجته ميناً نبأ وصوله الى زيورخ ، فذهبت اليه مصطحبة معها ابنتها التي غدت

التاسعة . وفي يوم ٨ مايو رحل فاجنر وزوجته وكلبه وببغاؤه الى فلغرام - زوج اخته كلارا - بمدينة شيمينتز ثم عاد ليشهد درسدن وقد تحولت الى اطلال ، ولم يعد امام الثوار الا التراجع . وقد اقترح باكونين الفوضوى الروسى الهارب - الذى يحلم بعالم تسوده اخوة ساذجة قائمة على الفرائز الفطرية للانسان البدائي - نصف دار البلدية وقطع اشجار « ممشى مكسميليان » غير أن الثوار عارضوه في حدة وبدأوا تراجعهم . وركب فاجنر مع باكونين وأعضاء الحكومة الشعبية المؤقتة عربة الى فرايبيرج . وحين بدأوا يتحركون الى شيمينتز استبدل فاجنر العربة باخرى أسرع . وما كاد باكونين يصل الى شيمينتز حتى امتقل اثر وشاية أثارت حفيظة فاجنر ضد من خانوا باكونين . غير أن زوج اخته فلغرام نصحه بالتعقل فركب في الليل عربة فلغرام الى حيث التقى بصديقه فرانز ليست الذى سخّر كل امكانياته لخدمة صديقه ، وكانت شرطة درسدن قد أصدرت أمراً بالقبض عليه لاشتراكه في حركة التمرد بالمدينة . واجتمع فاجنر بصديقيه جناست مدير المسرح والدكتور سپيرت وتدارسوا الموقف ، فعرض الأخير أن ينتقل فاجنر الى مزرعة « ماجدالا » التى يديرها صديق له ريثما يعد له جواز سفر مزيفاً يتخطى به الحدود متجهاً الى فرنسا .

أمضى فاجنر في مزرعة « ماجدالا » يومين واستقبل في اليوم الثالث زوجته ميناً التي جاءت تودعه فأغلظت له القول واتهمته بأنه سبب هذا البلاء كله لأنه انتزعها من قصر « ماركوليني » الذى نزل به نابليون من قبل ثملقى بها الى القلق والعوز والحاجة ، ومع ذلك أبدت استعدادها للحاق به في باريس . وفي الصباح رحلت ميناً ومضى زوجها حاملاً جواز سفر الاستاذ كريستان ادولف الذى قبل أن يمنح فاجنر اسمه وجواز سفر كانت مدته قد انتهت دون أن يجدد . ووصل فاجنر بعد رحلة ثلاثية أيام الى

أصدقائه الثوار : رويكل وهينر وباكونين ، فضاقت نفسه وتمزقت روحه ، وكاشف جيسى برغبته في الهجرة والهروب من حاضره وماضيه باحثاً عن دنيا جديدة ، وينسدل جفنا جيسى وهى تسر اليه بأنها لا تقوى على بعهده . لقد تطور اعجابها الى حب ملهوف ، وها هى ذى تعرض عليه أن يهربا ليعيشا معاً فى مكان بعيد . ويقضى العاشقان فترة يعرفان فيها سعادة الحب ، وتزداد جيسى اقتناعاً بعدم جدوى استمرارها فى الحياة مع زوجها الوقور الطيب التافه الكثير التغبى عن منزله . كما يزداد ايمان فاجنر بضرورة فصم علاقته بزوجته مينا العاطلة من كل المزايا . حتى اذا ذهب فاجنر فى عمل عاجل الى باريس ونزل بفندق « فالوا » وجد خطاباً أحقق من زوجته تتعجله فيه تحقيق النجاح . وتثيره الحاحها فيكتب الى جيسى خطاباً يعلنها فيه اعترامه بتطبيق مينا ، فتفرج جيسى وتجنبيه بأنها على استعدادا للتضحية من أجله بكل شيء ، والذهاب معه الى حيث يريد . ويقرر العاشقان الهرب معاً الى تركيا ، ويكتب فاجنر الى زوجته كلمات قصاراً : « وداعاً يا مينا أيتها الزوجة المسكينة ! » . فتثيرها هذه الكلمات وتحيلها الى حيوان مفترس متاهب للانقضاض ، وتجمع حاجاتها لتذهب حيث يقيم زوجها محاولة استرداده والدفاع عن حقوقها الزوجية . وتكاشف جيسى من جانبها امها بكل شيء فتتعقد الامور وتتناقل الالسننة النبأ ويعرف به الزوج فيمنع جيسى من الرحيل ويقسم أن يثار لكبريائه بالتوجه الى باريس واطلاق الرصاص على فاجنر . ويشاء فاجنر أن يوفر على الزوج عناء هذه الرحلة فيأتي هو اليه مخترقاً فرنسا من شمالها الى جنوبها ، ليجد الزوج قد خلف المدينة مع زوجته بعد أن أرغمها على الرحيل معه ، وعاونته امها فى ذلك . ولم يفت الزوج أن يقصد مركز الشرطة قبل الرحيل طالباً حمايته من فاجنر . وما كاد فاجنر يصل حتى وجد الشرطة فى انتظاره تطلب اليه أن يفادر بورودو خلال ثلاثة أيام . وتسلسل فاجنر الى منزل

فتاة مكتملة الانوثة ، وكانت ما تزال تزعم انها اختها . كما اصطحبت كلباً كانا يسميان « بيبس » وبيفاء يدعوانه « بابو » وكان فاجنر يحتفظ بهما فى درسدن ، فما كان فاجنر يستطيع أن يعيش فى بيت لا يؤنسه فيه صوت حيوان اليف . وأحس الرضا فى قرب زوجته ، وان استشعر انها لم تعد تسكن اعماقه . ولعل شيئاً من الامل كان يراوده فى أن تصبح يوماً ما جذيرة به ، كما راودها امل فى أن تجد يوماً بيتاً تستقر فيه مع زوجها فاجنر رافلة فى الثراء والشهرة والسعادة ، لذلك فقد أقنعتة بأن يرحل الى باريس من جديد ، فغادر زيورخ بعد اقامة شهرين ووصل الى باريس للمرة الثالثة فى الاول من فبراير عام ١٨٤٩ .

كانت باريس هذه المرة رفيقة بفاجنر ، فلم تغفل عنه سوى ستة أسابيع عاشها وسط الضيق والغربة ، ثم فتح عينيه صباح يوم على خطاب يحمل توقيع « جيسى لوسو » ، تلك الفتاة المليحة التي زارته يوماً فى صحبة زميلها الموسيقى كارل ريتز فى قصر ماركولينى معبرين له عن حبهما واعجابهما بموسيقاه . لقد تزوجت جيسى لوسو تاجر نبيل ثرياً فى بورودو ، وها هى ذى تستضيفه فى بيتها ، ولم يتمهل فاجنر وأخذ طريقه الى صديقته الفتية وطرق بابها ، فاذا امها تستقبله بترحاب ، هي ووالدة كارل ريتز ، ووجد مكاناً يحيا فيه وسط اسرة تعز به وتزهو ، وأجرت له ام جيسى معاشاً سنوياً قدره ثلاثة آلاف فرنك كى يستطيع التفرغ للابداع الفنى ، يظل يتقاضاه حتى يحقق من الكسب ما يفنيه .

بدأ فاجنر يدوق السعادة فى بيت جيسى لوسو الجميلة الحانية الموسيقية الموهوبة ، تعزف له على البيانو فى مهارة ورقة ويقرأ لها هو قصائد شعر صباه « موت سييجفريد » و « فيلاند الحداد » ، واكتشف لديها تفهماً عميقاً وحسن ادراك لم يجده فى زوجته مينا .

وعرف فاجنر يوماً بنبأ الحكم باعدام

عقدتهما متعهداً بالحلول محلها وأداء مهمتهما اذا فشلا . ولم يكن مدير المسرح ليكتب هذا الشرط اعتباطاً ، فقد كان يؤمن سلفاً بفشل ريتشر وبياو ، ووجدتها حيلة بارعة لكي يعمل الموسيقى الشهير على مسرحه بأهون الاجور . غير أن الشابين كانا موهوبين فائبتا جدارتهما حتى أن هانز فون بيلو عند وهو في الثانية والعشرين من عمره واحداً من كبار الموسيقيين في عصره .

وانطلق فاغنر الى لندن بغية الحصول على بعض المال الذي يعينه على الاعتزال مدة طويلة . وكانت جمعية محبي الموسيقى اللندنية قد عرضت عليه أن يقود الاوركسترا ثماني حفلات موسيقية مقابل مائتي جنيه ، واستقبله الجمهور والملكة فيكتوريا ثم دعتة الى قصرها ، كما سعد ببقاء بير ليوز في برايتون وبرؤية بعض المسرحيات الشعبية في مسارح الأحياء المتطرفة ، وبالزهوة على شاطئ « التيمز » . ورغم ذلك النجاح فلم تخل الرحلة من بعض المضايقات فقد هاجمه بعض النقاد لأنه لم يعبأ بالتزام زيهن وارتداء قبعتهم العالية ، كما هاجمه بعضهم أيضاً بسبب مقاله القديم الذي كان قد هاجم فيه اليهود في ميدان الموسيقى ، وأسوأ ما آل اليه حاله أنه عاد الى زيورخ خالي الوفاض الا من ألف من الفرنكات !! مبلغ هزيل اثر رحلة لم يقبلها الا طمعاً في الحصول على المال .

وبعودة فاغنر الى زيورخ في ٣٠ يونيو ١٨٥٥ بدأت مرحلة جديدة في حياته ، ذلك أنه كان قد توقف عن الابداع الفني طيلة الاعوام الخمسة التي أعقبت ثورة درسدن ، وهى الاعوام التي أمضاها في البحث والكتابة النظرية وقد ألف خلالها : « الاوبرا والدراما » و « اليهود في ميدان الموسيقى » ، و « العمل الفني في المستقبل » . ولا شك أن قراءاته وكتاباته قد أكسبته وضوحاً نظرياً أعانه على تحديد مفاهيمه الجديدة عن الاوبرا والدراما وعن

لوسو المهجور حيث عثر على السلة التي تضع فيها جيسي اشغال الابرة ، فدس فيها خطاباً يستحثها فيه على هجر زوجها الجبان الضعيف واللاحق به ، غير أن رقابة الزوج الدقيقة تحول دون وصول هذا الخطاب الى يد جيسي ، فيينا هي تنتظر رسالة من فاغنر كان الزوج اليقظ يلقطها من يد ساعي البريد . وعلى الرغم من احتجاجها طويلاً في أعماق الريف الا أن حبها لفاغنر لم يذو ، بيد أنها خالت ان فاغنر قد تخلى عنها فراودها التفكير في الانتحار ، ثم أعلنت لصديقها وزميلها كارل ريتشر بقلب دام أنها قررت الاختفاء من حياة فاغنر .

كانت مينا خلال ذلك تحت الخطي لتمسك بتلابيب زوجها قبل أن يفلت الى الأبد . وما كادت تصل الى باريس ، ويحس فاغنر بقدمها حتى يتفادى لقاءها تاركاً هذه المهمة لصديقه كينز ، ولجأ في صحبة كارل ريتشر الى مدينة « فيل نيث » شرقى بحيرة ليمان ، وجاءت ام كارل لتشاركهما حفل ميلاده السابع والثلاثين ، وتركت لهما ما كانت تملكه من نقود تعينهما على اعتزال العالم ليتفرغا الى أعمالهما الفنية .

كان للاقامة في « فيل نيث » وسط الطبيعة الحائية أثرها في تهدئة أعصاب فاغنر حتى استطاع كارل اقناعه بالعودة الى العالم من جديد والى زوجته . وما كاد يصل الى زيورخ حتى وجد مينا قد أعدت له عشاء زوجياً بديعاً سماه الاصدقاء « فيلا رينزى » صبغته بدوقها الجميل ، اذ كانت ربة بيت ممتازة ، واستقبلته في رضا وشوق . لم تعتب عليه بكلمة أو تهدأ عن خدمته لحظة ، وتلقاها هو بدوره بين ذراعيه في ود وحنو كبيرين .

كافح فاغنر لكن يلحق صديقيه الفالين وتلميذه الموهوبين كارل ريتشر وهانز فون بيلو بالعمل في مسرح زيورخ حتى أنه وقّع على

الأسود الفاحم المتدلى حول وجهها والسي
عينها الحزينتين ويحس أنه يتطلع الى احدى
فتيات العصور الوسطى القديمة ، ويتخيل
شيئاً فشيئاً انها المرأة التى ظل ينشدها حياته
بطولها . وكان فاجنر بالنسبة لها ذلك الرجل
الذى كانت تبحث عنه ، فبالرغم من انها
تزوجت وهى فى العشرين من عمرها وانجبت
طفلين الا انها لم تحس السعادة بجانب زوجها
وان ظلت تحلم بها . وتسلسل فاجنر الى حلمها
الكبير ، ولم تفق من حلمها الا بعد أن أصبح
حبها لفاجنر قوياً عنيفاً لا تملك أن تقاومه او
تتخلى عنه . وتتأجج روح فاجنر بهذا الحب
الذى تحيط به المخاطر وترصده رقابة زوجته
وزوج ماتيلده دون أن تثنيه تلك الأخطار ،
فيكتب لها أغاني فيزيندونك الخمس شعراً
وموسيقى ، يردد فى اولها « الملاك » :

« فى ايام صباى ..

سمعت حكاي

عن ملك يهجر متع الجنة ..

يهبط من علياء سمائه

ليشارك فى مأساة الناس ..

يحتضن القلب المثقل بالآلام

يصعد به ..

ساعة يستمع اليه يثن ..

يتألم فى صمت الوحدة ...

يتمزق قلقاً

يسفح دماً كالسيل

ينشد فى الموت خلاصه

وانا ايضاً عانيت ..

حتى جاء ملاك بجناحيه البراقين ..

يحمل نفسي ، ينزعنى من أرض الآلام

منطلقاً نحو سماء عليا .. »

شكل العمل الفنى الذى يريد تحقيقه وهو
العمل الشامل المكتمل . وها هو ذا فاجنر
يعود ثانية الى الابداع الفنى مزوداً بنظرية
جديدة واضحة المعالم ناشداً أن يكون تأليفه
الموسيقى تطبيقاً عملياً لها . وهنا وضع
فاجنر تخطيطاً لرباعية تشمل اوبرات اربعاً
وتعرض فى اربع ليال متتالية اقتبسها عن
الاسطورة الشمالية « أغاني النيبيلونج » تتكون
من « ذهب الراين » و « فالكيورا » ثم
« سيجفريد » التى كان قد كتبها من قبل
نحت اسم « سيجفريد الشاب » وانهاها
« بفروب الآلهة » ، وهى قصيدة قديمة له
كان قد سماها « موت سيجفريد » . بدأ فاجنر
يؤلف موسيقى هذه القصائد وهو يحلم بمرض
الرباعية على مسرح جديد مخالف لنموذج
المسرح القائمة ، مسرح خاص به وبأعماله
يحقق به افكاره الخاصة بالتوزيع الصوتى
ووضع الاوركسترا .

واحس وهو يكتب الحان الرباعية بتلك
النشوة الغريبة التى يحركها فى نفسه تفتح قلبه
لحب جديد . أحس فى أعماقه الرغبة الجارفة
الى عشق جديد فما لبث أن التقى بملهمته
الجديدة : ماتيلده فيزيندونك التى اظهرت
اعجاباً كبيراً بقصائده الشعرية . فمضى يتردد
على بيت ما تيلده زوجة تاجر المنسوجات
الحريرية الثرى الذى ولد فى مقاطعة الراين
ونزح الى زيورخ . وبدأ مغامرة جديدة على
نهج مغامرته السابقة مع جيسى لوسو .
فزوج ماتيلده كزوج جيسى طيب القلب
واسع الثراء كثير التفتيح عن منزله ، ويقابل
فاجنر نفس الترحيب الذى يشجعه على
التردد على بيت ماتيلده كل مساء الى أن
تستقبله على افراد ، فيسمعها فاجنر
قصائده ويعزف لها على البيانو بينما تبدأ
عيناها تحكيان له مأساتها مع زوجها . وينظر
فاجنر الى وجهها الشاحب الصافى وشعرها

سلام لك ..

سُئمت روحى احلام المستقبل

فدعيني أحيا لحظات الحاضر ..

وتخلّنى عن قوتك الخلاقة .

يا مبدعة الحب الخصب

كفّنى

ودعينا لحظات ...

نحيا فيها فى صمت وسلام

كفّنى عن نبضك يا أعراق العالم ..

ولتخف كل ارادة

حتى اذوّق متعاً لا املك ان اذكرها

فى ارجوحة نسيان يسكرني

ساعة ترشف عين سكرتها

ساعة تفنى روح فى روح اخرى

ساعة يكتشف المرء وجوده ..

فى جسد آخر ..

ساعتها تتلاشى كل الآمال ..

تصمت حتى عن ذكر الرغبات ..

تحيا فينا الروح الأبدية

نفنى فى قدسية هذا الكون ..

نفنى فيك .. »

وفى اغنية « معاناة » يرفعها الى مكانة

الشمس المشرقة :

« ساعة المساء ..

حين يجول الدمع الاحمر فى عينيك ...

ينفوس شعاعك وسط محيط واسع

وتسود الظلمة .

لكن ما أسرع ما تأتين

وفى قصيدة « فى المستنبت » يناجيها :

« لم تكتسبين ؟

يا زهرات: تختال بأكام خضراء ..

فى لون الجوهر ...

صامتة تملأ صورتك الآفاق ،

وتشيعين الطيب ،

يتحدث فى صمت عن آلامك

فى خوف تمتد فروعك نحو الناس ،

وتضم ظلال العدم الباطل

القدر يعاملنا مثلك ..

وبرغم جمال الكون ...

لا نملكه .

القلب العانى بفشاه ظلام الليل

مثل الشمس

تغرب هاربة كل مساء

من نظرات نهار باطل

الصمت يخيم ...

لا يترك الا تمتمة رقاقة ...

تتمثل فى قطرات مثقلة بالماء ...

متتابعة تهرب من كل زهور المرج .. »

وما يلبث ان يكتشف ان وجوده كامن

فى جسد مايلده فيخاطبها فى مقطوعته

« كفّنى » :

« يا زمناً يجرى ، لا يتوقف ، لا يرحم ...

ويقيس دهور الأبدية .

الأفلاك المتألقة بهذا الكون العظيم ..

متأرجحة فى مسراها حول العالم ..

يا قوة هذا الكون العليا

تنمو تترعرع بين رؤاها ..
نم على صدرك تدبل
تذوي ... »

وانشغل فاجنر أيامها بمسرحيته الشعرية
« تريستان » ، فتوهم في نفسه صورة
تريستان الذي يواجه الألم والموت في سبيل
حبه ويهمس لماثيلده : « للموت تهين نفسك
كي تردى لى الحياة ، وتعود الحياة لي كي
أتألم وأموت معك » .

فكرت مايلده أول ما فكرت في هجر بيت
الزوجية والفرار مع فاجنر ، غير أنها
كانت قوية جريئة تملك من الشجاعة والحزم
ما جعلها تكشف زوجها بحقيقة عواطفها نحو
فاجنر وتقنعه بأن يقبل هذا الوضع إذا أراد
بقائها الى جانب ولديها . فيفتح الزوج بيته
وقلبه لفاجنر ويتركهما يعيشان في سلام ،
خشية أن تلونه الفضحية لو هربت زوجته مع
عشيقتها . ولم يكن قبول مثل هذا الوضع
الغريب سهلاً ، فقد عاش الزوج مأساة درامية
لكنه كنمها في نفسه وصبر عليها ، بل انسا
لنعجب حقاً حين نراه يبقى على اعجابه بفاجنر
ويقدم له معونات مالية ضخمة لتدعيم
مشروعاته الفنية ولسداد ديونه الكثيرة .
لا نزاع في أن فاجنر قد أحسن اختيار ملهمته
هذه المرة . ولا شك أن هذه الواقعة هي التي
جعلت جان رينيه هيجنان (١) يقول في مقاله
عن غراميات فاجنر « النفعية » : « لقد
ارتبطت علاقات فاجنر كلها بمشاكله المالية ،
فاما أن تخلق علاقاته هذه المشاكل واما أن
تحلها » .

ومع ذلك حاول فاجنر جاداً اخماد العاصفة
التي أثارها في قلبه حبه لماثيلده وهرب كعادته
الى التجوال ، وكان خلال مآسيه لا يطيق

يا مجد الكون المظلم ..
يا شمس ..
وكبطل اسطوري منتصر شامخ ...
بشرق وجهك في الصبح ..
كيف اجاهر بالشكوى
واعبر عن قلب مثقل
مادمت كذلك مرغمة
ان تختبئي كل مساء .
تتفتح من قلب الموت حياة
تولد متع سامية وسط الآلام
ذلك ناموس أملت طبيعة هذا الكون ..
فلأسعد بمعاناتي ... »

وبحسه المرف يستشف النهاية المفزعة لحبه الذي يتلاشى وكأنه الحلم :

« ما أعذب هذا الحلم النابض في اعماقي .
لحظات ثم يغيب ..
يتلاشى وسط فضاء العدم ...
كضباب شفاف
يا حلماً يردد مع الساعات جملاً وحناناً ..
يترقق في أنفسنا كنشيد علوى النغمات ..
ينساب شعاعه بين حنايانا أبدى الومضات ..
قد يستخفى في الوجدان ... يغيب ..
لكن يبقى في أعماقه ...
في دفء الشمس المشرقة ربيعاً ...
تتفتح زهرات عطرية ...
وتحيى ميلاد اليوم .

دبشارد فاجنر بين العاطفة والعقوبة

فاجنر فيحاول التخفيف من حدته بالذهاب الى باريس في يناير ١٨٥٨ يقضي بها عدة أسابيع . وسرعان ما يدفعه برد الشتاء وقلة المال للعودة الى زيورخ قبل أن تصمت الشفاه التي لا تلبث أن تخوض في الحديث على نطاق أوسع ، خاصة بعد أن يلحظ الكثيرون الحزن في عيني أوتو فيزيندونك ليلة عيد ميلاده الثالث والأربعين في الحفل الذي عزف فيه فاجنر موسيقاه وسط ردهة القصر أمام أهل زيورخ .

وتعثر مينا على خطاب يدين زوجها وعشيقته فتوجه اليهما الضربة التالية ، ولو أنها لم تفهم محتويات الخطاب الذي يتضمن نقاشاً حول « فاست » لجونه ، ونظرة فاجنر الى ماتيلده على أنها « الملاك » الذي يفتح له طريق العالم المجهول حيث يتم اتحادهما الميثافيزيقي الكامل ! الا أن زوجها يختتم خطابه طالباً من عشيقته موعداً في الحديقة بعيداً عن عيون المتطفلين ، ثم بتحية تكشف عن مدى هيامه بها : « تلك روحى تحية الصباح » . وهكذا وجدت مينا فرصة للثأر من غريمتها ، فروت قصة الخطاب للكثيرات رغم رجاء فاجنر لها بالترام الصمت ووعداها له بذلك . وماهى الا أيام حتى أصبحت القصة حديث زيورخ كلها مما اضطر أوتو الى أن يرحل مع زوجته الى إيطاليا بضعة أسابيع بعيداً عن هذه الضجة .

ويسترضى فاجنر زوجته ويبيع بها الى حمامات بريستفبرج القريبة من زيورخ لتعالج من مرض قلبها القديم . ويسرى عنها بخطاباته وزياراته ، حتى اذا ما عادت وجدت قوس نصر على باب بيتها اقامه لها الخادم ، فيفرحها ويدخل على قلبها السرور وتستبقه طويلاً لتقرأ فيه غريمتها ماتيلده دليل فوزها عليها . مسكينة مينا ، لقد كانت تتوهم أشياء غريبة على حين كان زوجها يحس الغربة معها ويعانى الم حرمانه من حبيبته .

البقاء في مكان واحد . فاذا عاد نانية الى زيورخ اقام عرضاً خاصاً لاوبرا « فالكورا » في قصر الاميرة كارولينا ساين - فيتجنستين صديقة فرانز ليست . وغنى دورى سيجموند وهوندينج ، بينما غنت زوجة الموسيقى هايم دور سيجلينده ، في حين جلس فرانز ليست أمام البيانو ليحل محل الاوركسترا الكبير . وقد اظهرت الاميرة وأصدقائها اعجاباً شديداً بعمل فاجنر ، حتى انه عد تلك السهرة من السهرات الرائعة في حياته .

اما ماتيلده فقد رفضت أن يحيا فاجنر في ذلك المنزل البعيد عن منزلها تؤرقه طرقات حداد قريب فأوفدت زوجها اليه بخبره انه قد اعد له منزلاً بديعاً تحيط به حديقة فسيحة هي كل ما يفصله عن قصر فيزيندونك حيث تحيا ماتيلده . وينتقل فاجنر فرحاً الى ذلك البيت في بداية عام ١٨٥٧ يغمره احساس بأنه وجد العش الآمن الذي سيقضي فيه بقية عمره محاطاً بكل ما يتمناه . لقد عثر على المهمة الرائعة ومورد المال الذي يحميه من الديون والفلاس .

وفي البيت الجديد تبدأ اولى مراحل الفراق بينه وبين مينا ، فقد قسم البيت بينهما ، له الدور العلوى ولها السفلى . وتشغله ماتيلده اكثر مما تشغله موسيقى « سيجفريد » ، فلا يفصل بينه وبين عشيقته الا خطوات وسط الأشجار ليجد نفسه في أحضانها . واذا كان عقلاهما يتهاوسان في موضوعات الفن والفكر والموسيقى فقد أصبح جسداهما كذلك يتهاوسان بحبهما العاصف . حقاً ان أغصان الأشجار الحانية تغطي همسات جسديهما بحفيفها وتخفي لقاءاتهما عن العيون بأوراقها ، فضلاً عن أن قصر فيزيندونك نفسه يقع في أطراف المدينة لا تقترب منه خطى المتطفلين ، ومع ذلك فلا يعدم العاشقان شعاعاً من نور يفضح من خلف النوافذ عناقهما . ويكثر الهمس في بيوت زيورخ كلها ، ويعرف به

يبدلها وهو بين يدي حبيبته ماتيلده ، وكأنما لم تعد ماتيلده تهمة بشخصها . أن ما يحرص عليه هو أن يكون في مزاج عشق وهيام ، أى أنه يهتم بالحالة النفسية لا بالكائن البشري . وقد تحقق له هذا المزاج النفسى ، مزاج العشق الذى أجّج موهبته ، ووجد في هذا الفراق فرصة لكى يذوق آلام الحب فى احساسه بالحرمان المتصل ولكى يرضى كبرياءه العنيدة .

نعم فاجنر فى هذه العزلة بهدوء واستقرار نادرين ، وسعد بحب وهمى تتألق فيه خيالاته العاطفية ، ومنح وقته كله وجهده كله لموسيقاه ، فكانت فترة خصبة عوضت أيامه الضائعة . لقد وجد فاجنر فى عزلته فرصة يمنح فيها نفسه من الخيال ما لم ينله فى الحقيقة . لقد كان من الناحية النفسية فى حالة العشق الحقيقية التى تفجر طاقاته الإبداعية تفجيراً هائلاً . وكانت لحالة العشق الخيالية عنده قيمة كبرى ، والغريب أنه يذهب فى تقديس خيالاته الى حد قوله : « اننى أجهل تماماً معنى الاستمتاع بالحياة ، وليس الاستمتاع بالحياة وبالحب عندى الا مسالة تخيل لا تجربة . وذلك ما جعلنى أطوى قلبى واكبت عواطفى واخفيها عن فكرى وألأ أحياء الحياة مصطنعة » وهذه الفكرة هى بالتحديد جوهر مسرحيته « تريستان » .

ويشرح لنا جان رينيه هيجنان فى مقاله سالف الذكر فكرة فاجنر هذه التى جعل منها جوهر فكرة اوبرا تريستان وايزولده ، قائلاً :

« قليلون هم الذين يدركون لماذا يرفض تريستان أن يذوق المتعة الجسدية . ويرى أصحاب المشاعر العادية التى تطفئ اللذة الجسدية ظمأها أنه يرفض المتعة هرباً من الاحساس بالشقاء الذى يستشعره المرء حين يستيقظ فى أعقاب ليلة ناعمة ، ويتطلع الى الجسد العارى الخمد الممدد الى جانبه بعد أن يفره شعاع الفجر الحزين وقد فقد

ويقرر فاجنر فى لحظة من لحظات الحسم الرحيل والتخلي عن حبه ويبعث الى ماتيلده بكلمات أربع « لا مفر من ذلك » ، ويتقاطر الأصدقاء على بيت فاجنر يودعونه ومن بينهم أخلص صديقين له وهما هانز فون بيلو وزوجته كوزيما ابنة فرانز ليست .

يرضى الليل سدوله على فاجنر وحيداً فى غرفته وعينه مشدودة الى شعاع النور المنبعث من قصر حبيبته ، وتعاوده صورة « تريستان » بطل اوبرا الجديدة التى عاش مأساتها بنفسه مع ماتيلده . حتى اذا تحركت العربة فى الفجر شهدت زوجته تعلق نظره ببيت ماتيلده ، والعربة تمضى وجراح قلب فاجنر تدمى واحساسه يكبر بأنه فقد ماواه الحق .

انزوى فاجنر فى مدينة البندقية العائمة معتزماً أن يوقف نشاطه على فنه وان يبدع من الأعمال الفنية ما تجد فيه ماتيلده عزاء وسلوى عن بعباده ، وشرع يكتب يوميات يبعث بها الى ماتيلده يكشف فيها صراحة عن أهم ما يشغل باله وهو تأليف « تريستان » . انه يعترف لها بأن فنه يقيد خطاه فيقول لها : « حبيبتي . . . لقد كان بوذا محققاً حين أدان الفن ، فلو لم توجد بأعماق هذه الموهبة الرائعة وتلك القدرة على التخيل والإبداع لاستطعت أن أخطو على ضوء المعرفة المتألقة فى اثر انطلاقات قلبى ولصرت قديساً . . . أو عاشقاً على الأقل . ساعتها كنت أملك بوصفى قديساً أن أدعوك الى هجر كل ما يبقيك هناك ، وأن تحطى كل الروابط التى تشدك الى العالم وأن تاتى الى لنحيا طليقين معاً » .

وأصبح يحش متعة فى التسامى والبعد عن حبيبته ، وغدا كالمنهوم الذى ينعزل عن الآخرين حتى لا يقاسموه طعامه ، فهو يجد فى عزله ما يمكنه من الاحتفاظ بانفعالاته لنفسه مجنباً أياها المواقف الروحية والجسدية التى

هكذا بسط لنا هيجنان بسطاً رائعاً فكرة
أوبرا تريستان وايزولده ، نحس منه كيف
كانت مشكلة فاجنر العاطفية وأسبابه مع
ماتيلده مصدر إيجاء له بأوبرا تتسامى في
فكرتها وموضوعها عن حسية فاجنر واستهتاره
وسلوكة المستهجن مع زوج عشيقته . وتلك
هي قيمة العبقرية الحقيقية .

ولو أنا أخذنا أوبرا تريستان وايزولده على
أنها تعبير حقيقي عما يتمل في أعماق فاجنر
لبدت لنا عبرها صورة أخرى مختلفة عن
الصورة التي عرف بها ، فقد اتهم فاجنر
بالحسية وحب التملك ، في حين أنه يعلن في
أوبرا تريستان أنه لا يبحث عن المتعة الجسدية
ولا يسعد بالتملك . وإذا كنا قد علمنا الخلفية
التي من أجلها انتهت الأوبرا بموت تريستان
وايزولده ، فقد أصبح من اليسير أن نفهم سر
رغبة فاجنر المحتملة في الموت ، فهي ليست
رغبة في الموت ذاته ، وإنما هي رغبة فيما يهيوه
الموت من نقاء ، وذلك هو أكثر أحاسيس فاجنر
اخلاصاً . وهنا ندرك أبعاد فاجنر الحقيقية ،
فانه مع ما عرف عن حسيته ، لا يطيب نفساً
بالمتعة الجسدية مثلما أسلفنا ، كما أنه مع ما
أشاعوا عنه من حب التملك ، لا يقر عيناً بما
يملك . انه يفضل - رغم كل شيء - أن يخسر ،
فهو لا يكاد يملك شيئاً حتى يخسره ، ويحس
مقاومة دائمة مما يملكه ، في حين يجد أن الشيء
الذي خسره يحمل معه دليل عجزنا عن
الاستيلاء عليه . ويرى أنه لا جدوى من وراء
الملكية لأننا لا نملك إلا الشكل الخارجي ، في
حين يفلت الجوهر من أيدينا ، ويتعين علينا
أن نقنع بخلق جوهر مختلف حيثما اتفق .
وان اليأس من معرفة أعماق من نحبه ليدفعنا
الى الهرب في ألم وتعالٍ داخل وحدة نعيش
فيها على الأحلام ، ولا يصبح أمامنا إلا أن نهرب
الى الموت ، أو أن نعاني هذا الظما والجفاف
الذي يجنيه كل من يعلق على الحب الكثير من
الآمال .

الجسد سحره بعد أن روى غليله منه ،
ويبحث عن الكائن الفألي الذي هام به فلا
يجده داخل هذا الجسد الناعس الأليف
الذي ما كاد يملكه حتى انفصل عنه .
ويتوهم كثيرون أن تريستان يرفض المتعة
ليحتفظ بحنانه وبرقته ، مثلما يندم
المتدينون الأتقياء على انهيار مقاومتهم بعد
استسلامهم لغواية انثى . والحقيقة أن
تريستان وايزولده لا يرفضان المتعة خشية
أن تخنق حبهما ، بل انهما يرفضانها كي
يفلتا مما يصحبها من احساس مرير بالخيبة
والحرمان واليأس من أن يظفرا بما يحبان .
انهما يتوقعان الا يطفئ الالتحام الجسدي
ظماًهما بل أن يكشف لهما عن انهما يبحثان
عن شيء آخر . أن كلا منهما يشتهد الآخر ،
لكن على غير الصورة المألوفة . فهذا اللقاء
الجسدي الذي يعد أسمى تعبير عن الحب
ليس الا وهماً يصيبنا بجراح ، ويفرق
نفوسنا في يأس لا من الحب ، بل من الطريقة
التي تعبّر بها عن الحب ، وكأننا نحن في
حاجة الى أن نتكر لفتات جديدة ونداءات
جديدة وقبلات جديدة نعبر بها عن حبنا .
اننا نفتقد طريقة للتعبير عن العواطف ولغة
تتهامس بها القلوب غير هذه اللغة الجسدية .
نريد أن نعرف الوسيلة التي يهب بها
الإنسان نفسه لحبيب أو يستردها منه .
ان تريستان وايزولده يؤمنان بأننا نملك
رغبة قوية في الحب ، ولكننا لا نملك وسائل
الافصاح عنه . ونجد ايزولده تموت وسط
جزيرة يضرب الموج شطآنها محتدماً عنيفاً
بعد أن ذهب اليها العاشقان هاربين من
الملك مارك خطيب ايزولده . وقد رمز
فاجنر بموج البحر العاتى الذي يعصف
بالشيطان الى رغبتنا في الحب ، وبالمملك
مارك الى عجزنا الكبير ، وبهروب العاشقين
الى هروب من الوضع الانساني ذاته ، وكأنه
يقول ليس في هذا العالم حب ، ولهذا فقد
رحل العاشقان معاً ليحربا حظهما في العالم
آخر .

ولم يكن فاجنر يتردد بدوره في التودد الى النساء اللاتي يتوددن اليه ، ولم يعد يذكر أن هناك زوجة اسمها مينا فاجنر تقيم في أحد أركان ألمانيا ، وانتهى به الأمر الى نسيانها تماماً ، واقتصرت علاقتهما على لقاءات نادرة قصيرة ، وأصبحا غريبين أحدهما عن الآخر بحكم هذا الفراق الطويل . واذ كان وجود المرأة الى جوار فاجنر ضرورياً كما قلنا حتى يستطيع أن يخلق وأن يتنفس فقد اتخذ عشيقته جديدة هي ماتيلده ماير الجميلة . هكذا ببساطة دون أن يرى أنه من الأنسب لو حصل أولاً على الطلاق .

ثم يمر فاجنر بفترة فلق جديدة ، وينظر فيجد نفسه مثقلاً بالديون مطاردًا من المرابين الذين يتعقبونه بلا هوادة ، مريضاً مؤرقاً مع ذلك بحمى الابداع الفنى الذى لا يتركه يعرف الراحة ، مشبهها سياسياً فى ألمانيا التى لم تنس له اشتراكه فى ثورة ١٨٤٨ ، محاصراً بغيرة زوجته ، يتمنى لو ذهب الى روسيا ليشغل منصب قائد أوركسترا كييف ، غير أنه يخشى أن يحاسبه الروس على وقوفه فى صف بولندا يوم اعتدوا عايتها فيعدل عن فكرته .

(٨)

ابتنسامة الأمل :

رفع فاجنر رأسه المثقل بالأحزان وتصفح وجه رجل مهيب ينحنى أمامه ويسلمه رسالة يفضئها فتطالعها صورة شاب وسيم حالم العينين وكلمات يعيد فاجنر قراءتها فى ذهول : « ان لودفيج الثانى ملك بافاريا يقدم لفاجنر قلبه وفكره ومملكته لقاء اقامته بقصر الملك لكى يضىء وحدته الروحية بوهج موسيقاه المشرقة ! » .

ورغم هذه البراعة التى يدعوننا بها فى « تريستان وايزولده » الى الايمان بالحب واحتمال الألم واستعداد الموت فى سبيله نكتشف أن الوحدة والتسامى والبعد عن الحبيبة قد أنهكت فاجنر. ولم تعد به رغبة فى احتمال الألم ، وبات وهو الانسان المثالى يبحث عن واقع ماضى محسوس . ولم يمض طويل وقت حتى كان فاجنر يحيا فى تجربة غرامية مع مربية نمساوية جميلة تقوم برعاية مسكنه الجديد وتجميل حديقته ، وانطفأ حبه لماتيلده بل أنه حين احتاج الى نقود قصد زوجها وباعه حقوق نشر « رباعية الخاتم » بمبلغ ٢٤٠٠٠ فرنك ، وكتب بعد ذلك الى هانز فون بيلو خطاباً مخجلاً تحدث فيه فى غرور يجرح كرامة المرأة التى كان يهيم بحبها من قبل ، اذ قال : « لقد سكنت بيت هذه السيدة الوفية القلب كى أعينها على احتمال حياتها القاسية ، وكان زوجها يفرح حقاً برؤيتى زائراً ومقيماً عنده » . ولا تكاد تمر بضعة شهور حتى يعرف أن ماتيلده تنتظر طفلاً ، فيواصل فاجنر حديثه بلا حياء « اننى أفخر بأننى سبب تطور هذا الموقف ... ذلك عمل رائع اتحدى من يقلده كائناً من كان !! » .

والواقع أن الغرور لم يكن عيب فاجنر الوحيد ، فقد أورثه الفقر وقسوة الحياة فى شبابه وهو يسعى ملهوفاً على العظمة والثراء ، جنوناً غريباً جعله يهيم بالثياب الفاخرة وبالعطور يضمن بها عباة وحمامه وجدران بيته ، وكأنما يرى فى حياة الترف ثأراً من حياة الفقر الماضية .

وكان فاجنر يلتقى فى طريقه بكثيرات من المعجبات اللاتي يفضن حناناً ورقة ويبدن استعداداً لتقديم أية تضحية من أجل هذا العبقرى الذى وقع اختيارهن عليه ، ويرين لحياتهن معنى حين يقدمن أى عون ، أى عون - حتى أجسادهن - بنية معاونته على خلق احدى روائعه الفنية .

لكي يحقق احلامى ويخلصنى من الآلى ٠٠٠
لقد قدم الى كل ما احتاجه كى أحيا وأعمل
وأخرج أعمالى الفنية الى حيز التنفيذ . ليس
نمة عبء أحمله ولا وظيفة تقيدنى . لقد
تحققت امنياتى على أروع صورة فى اللحظة
عينها التى كانت الظلمة القائمة قد جثمت على
حياتى وظللت وجودى . اننى أحيا فى ذهول .

أفرد لودفيج لفاجنر قصر بيليت الصغير
القريب من قصر بيرج الكبير الذى يسكنه
الملك ، تحمله عربة من قصر بيليت الى قصر
بيرج كل صباح حيث يقضى الصديقان الساعات
الطوال فى جو من السعادة الاسطورية ، يسمع
الملك موسيقى فاجنر وينصت الى أحلامه
وأمانيه ، ثم يعيده الى قصره الصغير .

وفى قصر بيليت خان فاجنر صديقاً من أعز
أصدقائه وأحبهم اليه هو هانز فون بيلو مع
زوجته كوزيما ابنة صديق آخر غال عزيز هو
فرانزليست .

كان هانز كما سبق القول قد سمع عام
١٨٤٥ موسيقى « تانهويزر » وهو فى الخامسة
عشرة من عمره ، فهم بفن فاجنر وقصد اليه
فى العام التالى يتخذ منه استاذة ويضع حياته
وفكره وجهده فى خدمته . حتى اذا تزوج هانز
بكوزيما اتخذا من فاجنر الهاً يعبدانه معاً
وينذران نفسيهما لخدمته ، وتولى فاجنر
هانز برعايته حتى أصبح واحداً من كبار قادة
الاوركسترا .

ولم تكن كوزيما جميلة بقدر ما كانت قوية
عنيده ذكية تعرف دائماً طريق الوصول الى
ما تريد . ولم تكن موسيقى فاجنر وحدها هى
التي شددت عليها ، بل فوق ذلك سحر شخصيته
وحديثه وتألقه وشهرته ، وتمنت لو أصبحت
وحدها صاحبة هذا المجد كله . ورغم أن فاجنر
كان فى الخمسين من عمره ، وهى تصفوه
بعشرين عاماً فقد كانت تبدو أكثر نضجاً منه ،
وأوهمته أنها أسيرة شخصيته حتى أوقعته
تحت تأثير شخصيتها القوية ، وهى التى قال

وشرد ذهن فاجنر وكأنه يحيا فى عالم
اسطورى ، وأخذ يعاود النظر الى صورة هذا
الملك الشاب الذى قال عنه ثيرلين : « انه الملك
الحقيقى الوحيد فى هذا العصر الذى لا يؤدى
الملوك فيه الا أنه الأشياء » .

كان لودفيج الثانى يتمتع بمواهب عديدة
وبحس فنى مرهف وب عاطفة مفرطة ومشاعر
رقيقة ملتهبة ، قرأ فى عامه الثانى عشر كتاب
فاجنر : « العمل الفنى فى المستقبل » ، وشهد
فى عامه السادس عشر العرض الأول لأوبرا
« لوهنجرين » ، فكانت حدثاً هاماً فى حياته
شده الى كتابات فاجنر ، فأخذ يقرأ قصائد
أوبراته ، وانتهى من قراءة أوبرا « الخاتم »
وهو فى الثامنة عشرة من عمره ، وترددت
أصداء مقدمتها فى أعماقه ، وكأنها نداء يستحبه
لأن يشمل هذا الفنان الموهوب برعايته وحمايته ،
وأن يمنحه من الامكانيات ما ييسر له اخراج
أوبرا « الخاتم » التى يعدها عملاً فنياً عملاقاً .
ولم يكد يرتقى عرش بافاريا فى عامه التاسع
عشر حتى زاد احساسه بأن عليه رسالة تجاه
فاجنر ، والتهمت حماسته ، وأرسل يدعو
فاجنر اليه معترفاً أن يقدم له مأوى يخفف
فيه من أعباء الحياة المادية ويتيح له التفرغ
لأعماله الفنية .

وصف لودفيج الثانى لقاءه بفاجنر لخطيبته

قائلاً :

« لقد انحنى تماماً على يدي ، وعلاه
اضطراب ، وبقي طويلاً منحنيلاً لا ينطق بكلمة .
وهو وضع مقلوب ، فملت عليه لأرفع رأسه ،
وكانما كنت أقسم ساعتها أن أبقي ونيلاً له الى
النهاية » .

أما فاجنر الذى وجد الملك « جميلاً ذكياً
وكريماً حتى خشى أن تنقضى حياته كحلم يعبر
فى سماء عالمنا الأرضي » فقد كتب عنه الى
صديقه ماتيلده ماير قائلاً :

« تصورى شاباً رائع الجمال ، هياه القدر

نيتشه عنها : « انها من مستوى يفوق كل من عرفهن من النساء » .

صادف فاجنر في كوزيما الثقافة الواسعة والفهم العميق والحنان الكبير والحيوية الدافقة ، حتى أحس انها المرأة التي تفنيه عن كل نساء الأرض ، فتمسك بها تمسكاً جعله لا يحفل بأنها زوجة صديقه المخلص الوفي وتلميذه الموهوب النابغة . وكان في تشجيعها له ما حفزه لأن يقض الطرف عن كافة الاعتبار ، وفي حيويتها ما أراق دم الشباب في عروقه الهرمة .

بدأ فاجنر يشعر بحب كوزيما في العام السابق على مجيئه الى بافاريا ، حتى اذا ما انتقل الى قصر بيليت اشتاقها فبعث اليها والى زوجها يستضيفهما تخفيفاً لوحده ، غير أن زوجها بعث بها قبل ذهابه بأسبوع ريثما ينهى هو بعض أعماله العاجلة . وفي هذا الأسبوع أشعلت الخلوة بين فاجنر وكوزيما عاطفة كانت قد نشأت بينهما منذ خريف عام ١٨٦٣ وترعرت بعد ذلك . واستشعرت كوزيما رغبة عارمة في أن تكون شريكة فاجنر في الأمل الذي كان يتطلع اليه والذي وعده لودفيج الثاني بتحقيقه ، وهو تملك مسرح مثالي يمكن أن تزدهر فيه «موسيقى المستقبل» من خلال العمل الفنى الشامل .

لم يكن فاجنر ليحس - كما أسلفنا - بأى حرج لكون كوزيما زوجة صديقه الوفي هانز بيلو وابنة صديقه الحميم فرانز ليست ، بل على العكس من ذلك كانت هذه العقبات الصغيرة حافزاً له على التمسك بها ومحركاً لمشاعره المشبوبة التي أخذت جذوتها تجف . ولم يضق بأن يكون حبه الجديد مأساة جديدة ، بل انه ليسترد شبابه وقوته وصموده كلما عاش في مأساة ، وقد وصف ذلك قائلاً : « كانت أعيننا تتلاقى فنحس أن رغبة تطحننا في أن يعترف أحدنا بالحقيقة للآخر ، ولم تكن في حاجة الى أن نتكلم كي ندرك الشقاء اللانهائي

الذى يثقل اكتافنا » . وأغلب الظن أنهما لم يضيقا بهذا الشقاء ، رغم جهده في تصوير حياته تصويراً أليماً ، وكأنما تحركه موهبته ككاتب تراجيدى فيكتب تلك العبارة التي تهز كوزيما حين يقول : « كم يحس الانسان تعاسة الحياة أيام الأعياد ، اننى أشعر بالعجز الكامل ساعة أرغب في مصارحتها بحبى ، ولن أستطيع أن أعبر لها عنه في غمار انفعالة الموت » .

هكذا تخون كوزيما زوجها مع فاجنر دون أن تدخس حياته سوقية الخيانة الزوجية، وأنه لا يدرك أنه يرتكب جرماً ، حتى لكأنه مزدوج الشخصية ، فهو الى جانب خيانتته لهانز نجده مخلصاً له في صداقته سعيداً بالاحتفاظ بوده وأعجابه . وكأنما يرى أن عقبريته وفنه يبرران له هذا المسلك ويبيحان له ما حُرم على الآخرين . خلال ذلك الأسبوع نفسه التقى جسداً فحملت منه كوزيما ابنتها « إيزولده » ، وضعتها بعد تسعة أشهر وهي ما تزال زوجة لهانز ، ويسرع فاجنر ساعة وضعها ليقدم تهانیه الحارة الى زوجها المخدوع .

أقام الزوجان في ضيافة صديقهما بقصر بيليت صيفاً كاملاً حافلاً بالسعادة ، ثم رحلا وعرف الشقاء طريقه الى قلب فاجنر وزاده الخريف الزاحف اكتئاباً . ولم يطق فاجنر بعد كوزيما فأقنع الملك باستقدام هانز ليعمل قائداً للاوركسترا الملكى . ويرحب الملك فيدعو هانز الذى يقبل هو وزوجته كوزيما فى أعقاب الخريف، ويستأنف فاجنر سعادته من جديد .

★ ★ ★

لم يكن أغلب البافاريين يشاركون مليكهم حبه لفاجنر بل كان بعضهم ينظر الى صداقتهم نظرة مليئة بالشك والظنون، وكانت عيون الأعداء جادة في البحث من هفوة لفاجنر كي يقيموا الدنيا كلها عليه . ويبدو أن عيناً ما قد لمحت الحنان المتبادل بين فاجنر وكوزيما

ودب النشاط الفني في فاجنر فبدأ يخطط
أوبراه الجديدة «**پارتسيبال**» ، ويكتب سيرة
حياته التي أسماها «**حياتي**» ، ويقوى تأثيره
على الملك في غير المجال الفني حتى يصير حاكماً
مستتراً وراء الحاكم ، غير أن الأوضاع
الديموقراطية في مملكة بافاريا ووجود البرلمان
ويقظة الاسرة المالكة حالت دون وصول
مشروعاته الى مراحل التنفيذ .

ورحل فاجنر ذات يوم الى ميونيخ فصحبه
الملك مودعاً حتى محطة السكة الحديدية .
وقد أثار هذا الحدث غير المألوف والخارج على
التقاليد الملكية ثائرة أعداء فاجنر وجمعوا
صفوفهم من جديد في حملة منظمة قوية بدأت
بتجريحه . ولم يكن يعوز أعداءه أسباب
الحملة ، فهو رجل يعيش في ترف القصر
الملكي تاركاً زوجته تتضور جوعاً وتحترف
مهنة «**الفسالة**» ، ثم يخونها مع زوجة
صديق عزيز عليه . كما أنه اشترك في الماضي
في ثورة درسدن وقاد عصابة من القتلة ومشعل
الحرائق زحفت لتحطم القصر الملكي . وتحركت
الاسرة المالكة بدورها محاولة الضغط على
لودفيج ، وأبلغه عمه الأمير شارل اعتزام
الوزارة تقديم استقالتها واحتمال قيام ثورة
يشترك فيها الجيش تطيح بالاسرة المالكة
كلها .

ونجحت الحملة ، وتخاذلت مقاومة لودفيج
بعد صمود بطولي طويل ، وقبيل أن يذهب
سكرتيره الى فاجنر ليبلغه أسف الملك واضطراره
الى أن يطلب اليه مغادرة بافاريا في أقرب وقت
والبقاء بعيداً عنها عدة أشهر ، وحمل سكرتيره
رسالة صغيرة يودعه فيها قائلاً :

صديقي العزيز

«**يحنني أن أجدني مدفوعاً الى أن أطلب
اليك الاستجابة لرغبتى التي ينقلها اليك
سكرتيري ، وثق اني لم أفعل ذلك الا مرغماً .**
ان الود الذي أحمله لك بين جوانحي ثابت

فما لبثت الصحف المعادية أن شتهرت به .
وكانت تلك صدمة للودفيج الذي رفض تصديق
ذلك وقال : «**لا اصدق أن العلاقة بين فاجنر
وزوجة هانز تتخطى حدود الصداقة ، والا
كان ذلك أمراً بشعاً**» .

ثم انتقلت الصحف من الحديث عن سلوك
فاجنر الى الاحتجاج على وجود رجل أجنبي
المولد والثقافة في بلاط الملك الشاب . ورغم
ذلك بعث الملك الى فاجنر بكلمات مطمئنة :

«**ما أمتفه أولئك الناس من قليلي الادراك
الذين يرجفون بفضيبي عليك . انهم لا
يتصورون ، ولا يملكون أن يتصوروا عمق
صداقتنا . اغفر لهم فانهم يجهلون ما
يصنعون . آمل أن أراك قريباً ، ولك ودي
العميق الدائم . صديقك المخلص : لودفيج**» .

ويطمئن فاجنر ويلتمس مقابلة الملك ، ومن
الفريب الا يؤذن له في المقابلة ، فتعاوده
الشكوك ويبعث الى الملك برسالة يطلب فيها
أن يوضح له بصراحة ان كان عليه أن يستمر
في ضيافته أم يرحل ، ويطمئن الملك فاجنر
للمرة الثانية برسالة يقول فيها :

«**ابق يا صديقي . سيعود كل شيء رائعاً
كما كان من قبل . اننى الآن مشغول يكاد
العمل يقتلنى . . . صديقك : لودفيج**» .

وهكذا كانت ثقة الملك واصراره أقوى من
حملة الصحف المعادية . ومرت العاصفة ،
وعاد فاجنر الى عمله وان تكن كوزيما قد
رحلت عنه في رفقة زوجها الى بودابست .

ابتسمت الحياة لفاجنر وقدم عرضاً لأوبراه
«**تريستان وايزولده**» حقق نجاحاً مذهلاً
أخرس الالسنه المعادية . ثم انتقل الى قصر
«**هوهنشوانجو**» حيث يقيم الملك نفسه ،
يشغل كل منهما جناحاً لكنهما يقضيان أكثر
وقتهما معاً ويتنزهان في عربة وسط الخمائيل
المتدة .

(٩)

الشئ الملعون

حمل فاجنر همومه ومضى الى صديقيه هانز وكوزيما ، وقرأ في عيني صديقه الطيب الوفي الحزن والمرارة والعتاب المستخفي . ومع ذلك لم يستطع فاجنر أن يحول قلبه عن كوزيما ، ذلك أن كوزيما لم تعد تمثل عنده امرأة يهواها أو يأنس إليها ، بل حياتها نفسها يسبحيل عليه أن يحيها من دونها ، كذلك لم تعد كوزيما تشغل نفسها بشيء آخر غير حبها لفاجنر . وقد ضاقت باختلاس لحظات سعادتها معه فاتخذت قرارها الصارم بهجر زوجها والهروب معه .

مضى الخائن فاجنر وكوزيما الى بيت استأجراه في جنيف ملعونين من المجتمع فحاولا تجنبه . ورغم أن المنزل كان في طرف المدينة ، غير أنهما أحسا عيونا ترقبهما ، فأوغلا في سويسرا حتى وجدا ضيعة صغيرة تدعى « تريشين » على مشارف مدينة « لوسرن » المطلة على بحيرة « الكانتونات الأربعة » ، ضيعة رائعة الجمال تحيط بها مرتفعات وجبال وأشجار ومياه ، وخلا فاجنر الى ابداعه الفني وقد تجمع له كل ما يساعد عبقريته على التفتح والازدهار ، وأنصت الى أطياف إبطاله الذين يخلقهم ، وغمس روحه في الموسيقى معاشاً ذاته المتجسدة في بطله الجديد « پارتسيفال » ، بينما اظلمت الدنيا في عيني هانز الذي يفقد زوجته وصديقه ، رفيقته واستاذة ، ماضيه ومستقبله ، ثم استسلم للأمر الواقع وطلق زوجته الفارة الخائنة ، بعد أن أنجبت « ايلا » ابنتها الثانية من فاجنر ، ويتساءل مفاجئاً : « هل يمكن أن نقارن سمو أعمال فاجنر بوضاعة سلوكه الشخصي ؟ » .

مدى الدهر . وأرجو أن ترمي أنت بدورك صداقتك لي ، تلك الصداقة التي أعتقد عن ادراك حقيقي أنني جدير بها . ومن ذا الذي يستطيع أن يفرق بيننا مهما نباعدنا . اعلم أن عواطفنا متحدة ، وأنك قادر على أن تدرك مدى المي ، وتأكد أنني لم أجد حلاً آخر ، فلا تشك في اخلاص أفضل أصدقائك وما ذلك الا حدث عابر » .

صديقك المخلص حتى الموت : « لودفيج »

وتقبل فاجنر الأمر في أسى عميق وكتب الى لودفيج :

« وداعاً يا ملكي العزيز . ولنتذكر صديقك الذي سيظل مخلصاً لك أبد الدهر : ريتشارد فاجنر » (٢) .

وغادر فاجنر ميونيخ مجهداً متهاك الجسد والروح ، تتميزق روحه وهو يودع هذا العالم الاسطوري الذي أمضى فيه تسعة عشر شهراً مضت وكأنها حلم قصير وانتهت ليواجه أقصى محنة عرفها خلال أعوامه الثلاثة والخمسين . حقاً لقد ملأ هذا الفراق نفس لودفيج الثاني المأ ومراراً ، غير أنه كان بالنسبة لفاجنر قضاء على أحلامه الكبرى وانتصاراً بشعاً لحملة الحقد والحسد والتآمر الوضع .

ومع كل خطوة خطاها فاجنر بعيداً عن ميونيخ كان أمله في بناء المسرح المثالي يتقوض ، بينما يعظم شبح الدائنين ومديري المسارح ليسد أمامه الطريق . ويعود من جديد يصفى الى تفريع « مينا » ويعيد علاقته بماتيلده ماير في اللحظة عينها التي يحس فيها بأنه مشدود الى كوزيما .

★★★

(٢) نقلت نصوص خطابات لودفيج الثاني عن كتاب :

Zjdenko Von Kraft; Richard Wagner, Une Vie Dramatique, Paris 1967.

صغيرة تتكون من ستة عشر عازفاً بقيادة هانز ريبختر الذى أصبح فيما بعد أشهر قائد لموسيقى فاغنر فى ألمانيا ، حتى اذا أشرقت شمس عيد الميلاد (وكان يوم ميلادها هو يوم ميلاد المسيح) ، اصطفت الاوركسترا على الدرج تطلق الأنغام التى داعبت آذان الحبيبة النائمة فاستيقظت على عالم حالم تتردد فيه كلمات فاغنر الحانية تنفذ الى أعماقها :

فى كُنْفِكَ يتزايد ابداعى

واحسُ سكُوناً واستقراراً حولى

افكارك افكارُ الحب .

والتضحية رَكَنَ اليها فى

ووجدت بصدرك

بعد معارك أيامى

مأوى الأبدى الهادئ

بيتاً مِعْطاءً فى دُنيا الأحلام .

تبعث فيه أمجاد بلادى الخالدة ،

أبطال أساطير

ملأت أعيننا ،

عاشت بين حنايانا ،

دَوَّت رنة فرح معلنة :

رزقكما الله وليداً اسمه

سيجفريد

فأصيحى السمع لهدى الأنغام .

لكما تصدح موسيقي

ما أعظمها هبة

وظل فاغنر يعاشر كوزيما معاشرة غير شرعية ، ولم يعقد عليها الا بعد عام كامل من ميلاد طفله الثالث منها وهو سيجفريد عام ١٨٦٩ . وتوفيت زوجته التى نسيها ولم يكلف خاطره حتى الاشتراك فى مراسم دفنها ، واكتفى ليربح ضميره بأن توجه الى قبرها بعد حين ليسجل فوق شاهده عبارة تأبين تنضح بالتفاهة والنفاق : « اننا نحسد هذه المخلوقة التى تخلت أخيراً عن المعركة دون أن نالِم !! » .

وتعد فترة الأعوام الخمسة التى أمضاها فاغنر فى بيت « نريبشين » الشاعرى القائم على مرتفع تحيط به جبال تغطى قممها الثلوج تتراءى عبر أغصان الصفصاف الراضة ، من اخصب فترات ابداعه ، اختلطت خلالها عناصر متشابكة : عناصر الابداع الفنى وفورة العقل الباطن المثير وذكريات الماضى وانفعالات الحاضر والرغبة فى تنظيم الأفكار والصور الناطقة ، وهذا السيل العاتى الذى لا يمكن تطويعه الا فى خدمة العبقرية وفى ظلها ، فقد أنهى فيها وضع موسيقى ثلاث اوبرات من الرباعية « ذهب الراين » ، (١٨٦٩) و « فالكيورا » و « سيجفريد » عام ١٨٧٠ ، كما بدأ وضع موسيقى « غروب الآلهة » ، وقد نميز ابداعه بالهدوء والعمق والقوة والأصالة .

هناك كتب فاغنر « انشودة سيجفريد الرعوية » (٣) ، تخليداً لذكرى ميلاد ولده سيجفريد الذى فرح به أيما الفرح ، وتحية وفاء لزوجته كوزيما التى منحتة سعادة لم يعرفها من قبل مع غيرها . وشاء فاغنر أن يكون عزف هذه المقطوعة مفاجأة لزوجته صباح عيد ميلادها فأخذ يدرب عليها سراً اوركسترا

نهر الراين « - يشكل في النهاية وحدة
متشابهة الأجزاء متكاملة البناء (٤) .

★ ★ ★

وبالرغم من السعادة التي ذاقها فاجنر في
« تريشين » في رفقة كوزيما التي أعانته
بثقافتها وحيويتها وحبها على أن يضع الحان
اعظم أعماله وأروعها في التعبير عن وجهة نظره
في خلق أوبرا جديدة ، فإنه لا يكاد يرى چوديت
جوتيه زوجة كاتول منديس ابنة العشرين
ربيعاً التي زارته لتسكب في مسامعه عبارات
عجابها وتقديسها حتى يعود قلبه ثانية الى
هذا الخفق الذي لازمه طيلة حياته، ويستشعر
لهفته في أن يضم هذه الانثى البضة الفاتنة الى
صدره . غازلها ولم تصدّه فهم بها ، وعرف
فاجنر مأساة حب جديدة وهو على أبواب
الستين من عمره ، حتى اذا ما سافرت الى
پاريس أخذ يبعث اليها برسائل ملهوفة يسميها
فيها « روحه » و « الأمل الذي لا يستطيع
الحياة بدونه » .

كانت چوديت ثرية وكريمة ، تغدق عليه
هداياها ، وتبعث اليه بتلك الأشياء التي جن
بها منذ شبابه ، وهي الثياب الثمينة الرائعة
الألوان . ويختلط حبه لها بحبه لهداياها حتى
يكتب لها مثل هذا الخطاب :

حبيبتي چوديت

« تسلمت كل ما بعثت به اليّ من النعال
المنزلية ، ومن عطر السوسن : انه رائع . غير
لني في حاجة الى كمية كبيرة منه ، لانني أضع

لا يملك أن يمنحنا اياها غير الحب .

هل يمكن أن نلقى فرحة بين حنايانا

أكبر مما تسكبها هدى الموسيقى المرحّة .

وأنا أبرز من بين الأنغام الجذلة

فأضكمما - أنت وولدى متحدين - الى
نفسى ،

بينما تصدح موسيقي بعواطف جياشة

عاشت حتى الآن

كامنة في أعماقي .

لك يا من وهبني الحب

نجح فاجنر في ربط أجزاء هذه المقطوعة
بفضل الميلودية التي أغدقها عليها ، وباتباعه
طريقة تكرار الألحان ذاتها مع احكام ربطها
واتقان صياغتها ، فما تكاد الموسيقى تبدأ حتى
تنساب وفقاً لبناء المقطوعة وتظل تتدفق دون
توقف حتى نهايتها الخافتة . وتنبض ألحانها
كلها بالجمال النادر والسحر الخارق والإيحاء
السريع واجتذاب المستمع . فروعة فاجنر هنا
تكن في اختياره أنسب الألحان التي تعبر عن
معاني كلماته أفضل تعبير ، ويمضى معها في
قوتها ساعة تقوى وفي خفوتها ساعة تخفت .
واستطاع عن طريق تكرار الألحان أن يجدد
نشاط المستمع ويدفع عنه الملل ويقدم له
المادة الموسيقية في أشكال جديدة بتوافق
الألحان ، وتنوع المقامات ، وربط هذه الألحان
باللحان اخرى وردت بأوبراته - ميثل لحن
سيجفريد « البطل وهو يهبط من الجبل الى

عاطفية الى نهايتها . لم يكن يصادف حباً حتى يحوله الى عمل فنى يستغرق في وصفه والحديث عنه حتى ليتصور أنه قد روى ظمأه منه . كان يكتفى من تجاربه الغرامية بالحياة مع خيالاتها وأطيافها . ان كل مفامراته توحى الينا بأنه لم يكن يبحث عن المرأة بقدر ما كان يبحث عن شيء خبيء وغريب وراءها . ترى هل كان يبحث عن وسيلة لاشباع شهوانيته النهمة ام عن وسيلة لارضاء غروره وكبريائه التى جرحت يوماً ، ام عن الانتصار والنجاح اللذين هام حياته كلها بتحقيقهما ، أم هذه الحالة النفسية - التى تحدثنا عنها من قبل - التى يحققها له العشق والتى تلهب حواسه الفنية وقدراته الابداعية حتى تشغله عن حبه محاولة تحويله الى عمل فنى ، أم كلها مجتمعة ؟ .

هناك شيء لا ريب فيه ، وهو أن غرامياته الكثيرة هى سر خصوبة ابداعه الفنى . ولو تفرغ فاغنر للاستمتاع بغرامياته فحسب لحرمننا من ابداعه الفنى ، ولو لم يكن شهوانياً مفرطاً لما تعدد انتاجه وتلون الى هذا الحد . فمن الطبيعي بعد ذلك أن يغفر له عشاق فنه نزواته وخياناته لأنها هى التى خلقت لهم أعماله الفنية الخالدة .

ولنستمع الى هذا الدفاع الذى يكتبه مارسيل بريون فى مقاله « فاغنر بطل ماساته الذاتية » (د) :

« اننا نخطئ فهم شخصية فاغنر اذا رأينا فى قبوله نقود الآخرين أو طلبه لها أحياناً نوعاً من التطفل والتناول الوقح .

نصف رجاجة منه فى حمامى وانا كثير التردد عليه .

أحبك دائماً يا جميلتى ومصمدر دفتى جوديث .

اننى أحن الى ارتداء ثياب من « الساتان » فهو النوع الوحيد من بين الأنسجة الحريرية التى أحس فيها بالمتعة ...

أما ما نسيت ان أقوله لك مع انه ما دفعنى للكتابة اليك مرة ثانية يا حبيبتى الفاليلة جوديث فهو النعال المنزلية ... اننى أفضل ان تكون بغير كعوب .

وحين يلفظ فاغنر انفاسه الأخيرة فى مدينة البندقية يكون رافلاً فى عباءة ثمينة من هذه الثياب الحريرية التى كانت جوديث تمده بها . وقبل موته بساعات كان قد بدأ يكتب بحثاً عن « الانوثة فى أعماق الرجل » ، وعلى بعد خطوات منه ورقة بيضاء وحيدة خط عليها كلمتين فريدتين أشبه بجملته ناقصة ، منها بوصية مجنونة وهما « الحب ... والماساة » .

ولكن هل ذاق فاغنر الحب حقاً وهل عرف

الماساة ؟

اننا نريد أن نتوقف هنا قليلاً لنتساءل عن هذا النوع الغريب من الحب الذى كان يسكن أعماق فاغنر ، وقد رأينا غزواته العديدة وتجاربه العاطفية العاصفة .

لقد رأينا كيف كان فاغنر لا يحيا تجربة

حياته . أى واجب يمكن أن يفرضه الإنسان
على نفسه أهم من هذا الواجب ؟ »

ترى الى أى حد يمكن أن يقنعنا دفاع
مارسيل بريون ؟ وإلى أى حد يمكن أن نفرض
الطرف عن نزواته وخياناته ونحن مدينون لها
بهذه المنجزات الفنية الخالدة ؟

★ ★ ★

(١٠)

تحقيق الأمل : بايروت قمة النجاح

ايقظت كوزيما في قلب فاجنر أمله في إقامة
مسرحه الجديد بعدما ذوى هذا الأمل بطرده
من جنة لودفيج ، ذلك أن كوزيما كانت قد
أصبحت شريكة لفاجنر في هذا الأمل ملهوفة
هى الأخرى على تحقيقه باذلة من أجل ذلك
فكرها وجهدها . وإذا كانت اللعنة قد انقضت
عن سماء « ترييشين » في الستين الأخيرتين ،
وبدأ الأصدقاء يتوافدون على عش غرامهما
المجنون ، فقد أصبح على كوزيما أن تقوض
أسوار العزلة من حول فاجنر الذى يمثل
مجدها هي . هكذا وقع اختيارهما على مدينة
« بايروت » تلك العاصمة الصغيرة القديمة في
شمال بافاريا والبعيدة عن صخب المدن الكبرى
والتي تجمع بين هدوء الريف وسحره وسهولة
المواصلات التي تربطها بما حولها من مدن .

بعث فاجنر الى أعضاء بلدية بايروت معرباً
عن رغبته في أن يكون مواطناً بمدينتهم ، فرحب
أعضاؤها بطلبه ومنحوه صفة المواطن التي
عدوها شرفاً لمدينتهم . وقدم فاجنر وكوزيما
الى بايروت عام ١٨٧٢ ، وتملك - لأول مرة
في حياته - قطعة أرض فضاء مربعة مقفرة الا من
العشب ، منحتها البلدية اياه لكي يقم عليها

ان هؤلاء الذين يشتهرون بفاجنر لأنه كان
يمد يده كثيراً طالباً المال من أصدقائه ،
ولأنه كان يتطفل على مائدة « فيريندونك »
في حين كان يحب مائيلده زوجة مضيفه
الذى يقدم له ماله وجهده ليشق طريقه
الى النجاح ، ولأنه تلقى معاشاً شهرياً من
والدة عشيقته جيسى لوسو خلال فترة
قصيرة ، ولأنه استغل تفانى صديقه هانز
بيلو حتى دفعه الى تطليق زوجته ليتزوج
هو بها ، ان هؤلاء ينسون ظروف الاضطراب
والتشرد التي مر بها الموسيقي خلال
النصف الأول من القرن التاسع عشر . فلم
تكن ثمة ضمانات للعيش ولا روابط قوية
بين الموسيقيين ودور نشر النصوص
الموسيقية ، كما كان التقدير الذى يصيبه
الموسيقي في ساعات نجاحه قليل النفع ،
ولم تكن لدى فاجنر غير فكرة واحدة
تشغل باله ، وغير موهبة واحدة تستأثر
به ، ومن ثم تغانى في عمله وتفرغ له . بل
ان غرامياته نفسها لم تكن الا حافزاً له على
الابداع الفنى ، وكان يؤمن في سريره بأن
على الجميع ان يقدموا أنفسهم قرباناً من
أجل هذا الابداع كما قدم هو نفسه قرباناً ،
ولهذا فلم يكن يستشعر غضاظة في قبول
النقود حتى لو كانت نقود امرأة ، طالما أنها
ضرورية ولازمة لعمله الفنى الذى يعد
انجازه كل شيء بالنسبة له .

ان فاجنر لم يشغل باله قط بالاتهامات
التي اثيرت ضده : اتهامات اللامبالاة
والاستهتار وفساد الضمير في طريقة حصوله
على المال ، ذلك ان فكره لم يكن مشغولاً الا
بشيء واحد هو تجسيد الموسيقى التي
تسكن أعماقه وصياغتها وايقظها الى
البشرية التي يحس أن عليه أن يمنحها

فاجنر نفسه جميع جاساته ، معلقاً على كل شيء متحدثاً في كل شيء ، وهو يقطع الحجرة جيئةً وذهاباً . ثم زاره صديق ثالث هو أنطون بروكنر عازف الاورغن في البلاط الملكي ليهدي اليه احدى سيمفونياته .

وانتهى بناء المسرح ونصب فوقه السفف الخشبي ، ولم يبق الا الاعداد والتجهيز والتأثيث ، وهي امور تتطلب كثيراً من المال الذي لم يتوفر بعد أن قدم جميع أصدقائه في ألمانيا ما يملكون . ومرت سحابة يأس لم يخفف من ثقلها الا اسم «لودفيج» حين طاف بخاطرده . وشيئاً فشيئاً بدأت نافذة الأمل تتفتح في عسر ، لان الطريق الى لودفيج كان موصداً وان بقي قلبه عامراً بصداقة فاجنر والاعجاب به .

بدا فاجنر محاولة الاتصال بمنقذه الأخير ، فكتب رسالة الى « لودفيج الثاني » . وتخبر فون فيليب سكرتير الملك الفرصة لكي يعرضها عليه وليحدثه عن العقبات التي تعترض تحقيق حلم فاجنر ، ونجح في اثارة حماسة الملك لتأييد المشروع الذي كان حلم لودفيج نفسه من قبل . وماذا تكون ثلاثمائة ألف فرنك الى جانب الأموال الطائلة التي ينفقها على بناء قصوره الشامخة في أعالي جبال بافاريا ، وأسرع الملك الى القلم يكتب الى صديقه :

صديقي العزيز

« اتوسل اليك من اعماق قلبي أن تغفر لي اني أمضيت وقتاً طويلاً دون أن اكتب اليك . لقد شغلتنى مهامى التاريخية ، ولم تترك لي وقتاً فراغاً ، فطعك غير حائق عليّ من أجل ذلك أيها الصديق العظيم . وانه ليعزيني أننى اتفق في حسن معرفتك بى وبصداقتى الخالصة لك ، واعجابى الفائق بعملك الرائع النادر

مسرحة الجديد الذى أصبح فيما بعد كعبة يحج اليها كل عام مئات الآلاف من البشر .

وتأسست في انحاء ألمانيا كلها « جمعيات فاجنر » التي تجمع التبرعات وتدعو لاقامة مسرح بايرويت . ولم يحل يوم ٢٢ مايو ١٨٧٢ حتى وضع فاجنر حجر الأساس وهو يهمس : « لتكن مباركا أيها الحجر ، وليخلدك الزمن راسخاً حيث أنت » .

ثم توجه الى قاعة اوبرا مارجرافيات مساء حيث قاد السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، وعاد في المساء الى « فيللا فانفريد » التي يسكن بها والتي يمكن ترجمة اسمها الى « الحلم الهادى » وأغمض عينيه وأصدقاء تصفيق الإعجاب والتقدير نرن في أذنيه ، وابتسم والنوم يداعب جفنيه ، وكانت ليلة رائعة ختم بها يوماً من أجمل أيام حياته ، صادف يوم ميلاده الثامن والخمسين .

لم تمض شهور حتى جاء فرانز ليست الذي كان قد قاطع فاجنر منذ فرت معه ابنته كوزيما هاجرة زوجها مطلقة الفضائح على اللسنة . وما كاد ليست يجلس الى أحفاده حتى نسى غضبه وغفر لابنته وفاجنر خطيئتهما . لقد وجد بيتاً وأحفاداً يخفون أحزان شيخوخته وهو من ختم حياته قسيساً حرام عليه أن بنعم بالحياة الزوجية بعد أن وهب نفسه للكنيسة والفن .

وفي صيف عام ١٨٧٣ وفد على فاجنر صديق قديم من أصدقائه دوسدن هو النحات جوستلف كيشنر ونحت له تمثالاً نصيفاً . ولكن فاجنر لا يمكنه أن يطيل الجلوس حتى يستطيع صديقه أن يتم عمله في هدوء . وينحت الصديق تمثالاً نصيفاً لكوزيما يحضر

المانيا . ويسرع لودفيج الثانى قبل ليلة الافتتاح ليشهد فرحة ميلاد العمل الذى ساهم فى تحقيقه ، وبدخل بايروت خلسة ويختل بفاجنر فى قصر « الارميتاج » ، ثم يشهد مسرحيات الخاتم الأربع فى الليالى الأربع المتتالية ، ويجلس الملك الى جانب فاجنر فى بساطة من يأتى أمراً عادياً ، مع أن ذلك كان يمثل حدثاً خطيراً فى ميونيخ منذ سنوات لو أنه وقع . وينسى الملك خلال الحلم الرائع الذى تمثله « الرباعية » مشاكل ملكه وهموم قلبه والصراع المستعر فى أعماقه ويسترد شبابه وحماسته ، فيضفى ذلك سعادة كبرى على فاجنر ، ويحس وهو فى مقصورته أنه يتلقى قرباناً ملكياً خالصاً له وحده .

كما شهد العرض الاول الامبراطور ولهم الذى حضر فى ابهة الاباطرة تصطف الجماهير على الجانبين لتحيته ، ويضبط على يد فاجنر مهناً ، غير أنه لا يشهد غير مسرحيتى ذهب الراين وفالكيورا ، ثم يرحل ليشهد عرضاً عسكرياً فى مدينة بايلسبرج ، وكأنما اتى لمجرد القيام بواجب تفرضه عليه التقاليد .

وفى الحفل الختامى للمهرجان تجمع الأصدقاء ليحيوا استاذهم وهو مشغول الفكر بنقد عمله وتعداد أخطائه ، وقد أحس مرارة حين تقدم چيوفانى لوكا ووضع تاجاً حقيقياً على رأسه ، فتقبله وان طوى نفسه على مرارة نفوق ما ينطوى عليه ارتداؤه التاج من سخرية ، حتى اذا أوشك الحفل على الانتهاء توقف أمام فرانز ليست وتطلع الى عينيه قائلاً : « هذا هو الانسان الذى يستحق التمجيد كله ، لقد آمن بى يوم أنكرنى الجميع ، ولولاه لما استمعتم الى لحن واحد من الحانى . اننى مدين بوجودى وبكل ما املك لصديقى الغالى الرائع فرانز ليست » .

المثالى . ان مشاعرى نحوك مستقرة فى قلبى حتى انه لمن الجنون أن يظن أحد أنى تخليت عن التفكير فىك وفى مشروعك . كلا ثم كلا . يجب الا ينتهى مشروعك الى هذا المصير ، وان تنقذه بجميع المساعدات . لا تفقد شجاعتك . وامنحنى سعادة الكتابة اليّ قريباً . . . » .

٢٥ يناير ١٩٧٤

المخلص لك : « لودفيج »

وهكذا انقلد المشروع ، وقام مسرح بايروت بقاعته التى صممها سيمر على هوى فاجنر لتكون معبداً تتحرك فى قلوب المجتمعين داخله انفعالات الخشوع التى تحركها الشعائر الدينية المقدسة .

وقد اقترن انتهاء اعداد المسرح بانتهاء فاجنر من موسيقى « غروب الآلهة » التى تكتمل بها « رباعية الخاتم » .

ولما كان فاجنر فى حاجة ماسة الى اموال تعينه على اخراج الرباعية واعداد الممثلين والمغنيات واختيار الديكور والملابس فقد طاف فى رحلة بفيينا وبرلين وهانوفر حيث استقبل بحفاوة تفوق الحفاوة التى يستقبل بها الملوك . ولم يهدأ فاجنر منذ عاد من رحلته ، فان اخراج « رباعية الخاتم » كان يثقل كاهله ، لأن ظهور هذه الرباعية على خشبة ذلك المسرح لن يكون الا امتحاناً عسيراً له ولأحلامه وتطلعاته ، فهى التطبيق العملي لنظريته الجديدة عن فن المستقبل ، عن الفن المكتمل وعن الاوبرا .

ثم تتألق أعضاء أول مهرجان لموسيقى فاجنر باخراج « رباعية خاتم النيبلونج » على مسرح بايروت ، وتميد المدينة كلها بأصدقاء فاجنر وعشاق الموسيقى من مختلف أنحاء

ريتشارد فاجنر بين العاطفة والعقبة

أمام هذه المعجزة الفنية أن نحول بين أنفسنا وبين الاحساس بحيرة « مايي » في اللحظة التي يضع فيها « سيجفريد » حطام سيف أبيه في الكور لكي يعيد سبكه من جديد ، ولعل كبرياء نيتشه حالت بينه وبين أن يحتمل مثل هذه الاستكانة ، ولعل بعض عبارات فاجنر القاسية قد جرحت رقة احساس نيتشه .

ويبدو أن شوريه محق في قوله هذا لأن نيتشه المرفه الاحساس والذي لا يجرى خياله الا الى الامور السامية النبيلة يعجز عن فهم مثل هذه المشاهد ، فهو لا يرى الا الانسان الأعلى . وهكذا ترك نيتشه بايروييت بلدة آماله المضیعة وسط المهرجان ورحل .

ثم التقى نيتشه بفاجنر مرة أخيرة بعد شهرين في سورنتو ، غير أن اللقاء لم يغير شيئاً ، بل تحول الى وداع نهائي بعد أن جرى اسم « بارتسيفال » على شفتي فاجنر ظاناً أنه قد يصاح ما بينهما ، فاذا نيتشه يحس في هذا الاسم استسلاماً من فاجنر للعقيدة المسيحية ، فيصمت ثم يفترقان حيث يتابع فاجنر السير الى القمة وينزوي نيتشه في عزلته الرائعة دون أن يلنقيا بعد ذلك أبداً .

ورغم أن صداقته الجديدة للكونت جوبينو وهو كاتب عبقرى أيضاً أخذت تعوضه عن النقص الذي استشعره لغياب نيتشه ، الا أنه قد بلغ ما كان يرجوه وحسب ما كان يرجوه . ذلك أنه كان قد كتب الى صديقه بيلو في ١٨ مايو ١٨٦٤ ذلك الخطاب الشهير الذي رسم فيه خطة مستقبله ونبأ فيه بانتهاء « رباعية الخاتم » عام ١٨٦٨ وعرض بارتسيفال عام ١٨٨٢ ، بل لقد تنبأ بوفاته في العام الذي يتلو تقديم بارتسيفال أي عام ١٨٨٣ . ولسنا نعتقد أنه اختار هذا التاريخ في لحظة انقباض

وضم فرانزليست الى صدره ، فساد تأثر عميق ضاع معه أثر سخرية التاج التي احسها ، واختفى المرح حتى جهد فاجنر في أن يعيد الى الحفل بهجته ولم ينجح الا حينما قال : « لنكف الآن عن ذكر الكلمات العاقلة » .

وتقاطر الزوار على بيت فاجنر ، ومن بينهم امبراطور البرازيل وحيبة روحه الغالية جوديت جوتييه ، وحرم هانز فون بيلو وحده من حضور حفل الافتتاح ومن مشاهدة المسرح الذي دفع لاقامته أربعة آلاف فرنك ، وهي ما تمثل واحداً من خمسة وعشرين جزءاً من مجموع ما قدمته الامة الألمانية كلها له . ومع هذا يكتب هانز الى ابنته لويزا فون ويلز بعد جولة في أمريكا قدم خلالها مائة وتسعة وثلاثين حفلاً موسيقياً : « لقد حرمنى القدر وغدر العالم - أنا وحدي دون غيرى ممن هم أقل جدارة منى - من أن أشهد أهم حدث في تاريخ الفن » .

والغريب أن هذا الحدث الهام كان سبباً في أن يفقد فاجنر واحداً من أهم أنصاره ودعائه وهو فريدريك نيتشه الذى كان قد جعل من نفسه نبياً مبشراً بالدين القاجنرى ، فقد رأى نيتشه في « رباعية الخاتم » صورة هزيلة بالنسبة لما كان يتوقع أن يشاهده ، ورأى أن فاجنر لم ينفذ في عمله ما دعا اليه في كتابته النظرية ، وخلف فاجنر وراءه محزوناً ومضى .

وقد اضطر ادوار شوريه وهو أحد أصدقاء فاجنر الحميمين واشهر المعجبين به أن يكتفى بأن يضغط في عجلة على يد صديقه ثم يقول : « كان على فاجنر أن يبقى سيداً وسط هذه الزوينة التي اثارها ، ولم يكن يستطيع النظر الى اصدقائه الا خلسة . ونحن لم نكن نستطيع

وبعد أن عاد فاجنر من لندن أحس بأن نفسه تتمزق ومضى يبحث عن مهرب : أيركب البحر قاصداً أمريكا وفق ما عرضه عليه مدير أعماله ؟ غير أنه قرر في النهاية أن يأوى إلى بيته وينكب على مكتبه ويفاقى بابه ، ويهيم وحده في العالم الاسطوري وسط قلعة فرسان الكأس المقدسة ، ويضع انفسام اوبرا « پارتسيفال » حتى يسدل الستار على خيالاته فيعود الى نزهاته اليومية ويجلس على منضدته المعتادة في مشرب « أنجيرمان » يعب البيرة سعيداً دون أن يحس حاجة حين تمد له الخادمة الممتلئة يدها أن ينحنى عليها كما كان ينحنى على أصابع ملكة انجاشرا النحيلة المشدودة الجلد .

★ ★ ★

(١١)

خريف العمر :

تزحف الشيخوخة على فاجنر ويحلم بالاسترخاء في إيطاليا فيستأجر له طبيب صديق في نابولي منزلاً صغيراً بديعاً يقضى فيه شتاء عام ١٨٨٠ .

وكان فاجنر يعشق شعب جنوبى إيطاليا ، ويحس الفرح وهو يحيا وسطهم ويحنو على الشحاذين بعطاياه . وقد شهد صبياً في الحادية عشرة من عمره ذات مرة يلذرف الدمع الى جوار حطام بعض تماثيل صغيرة كان مكلفاً بنقلها فأوقعها أحد السقاة من فوق رأسه وهو يمر الى جانبه ، فدرس فاجنر بعض النقود في جيب الصبي دون أن يتوقف ، حتى اذا عدّها الصبي وأراد أن يشكره لم يلحق به فاكتفى بأن صاح بأعلى صوته يشكره . ثم شهد بعد هذا الحادث بدقائق راعياً ينهال على عنزاته

نفسى ، وانما لأنه كان يعرف أنه سيلبغ في پارتسيفال مرحلة الكمال التى لا يستطيع أن يذهب الى أبعد منها ، وأنه بتقديمها لا يبقى له ما يقدمه . والحقيقة أنه نجح في أن يخلق لغة موسيقية جديدة تماماً تبقى على الزمن لفته هو دون غيره من الموسيقيين . لقد تطلب انجاز العمل الفنى الشامل بناء مسرح يصمم على وفق رغبته، وقد أصبح يملك هذا المسرح . وأخيراً فإنه ينعم بأسعد حياة عائلية حلم بأن يعيشها يوماً .

واذا كان النجاح الذى حققه فاجنر قد أحدث دويّاً كبيراً الا أن الحقيقة المؤلمة أنه قد كلفه نفقات طائلة فارتفعت خسائره الى حد فشل معه في تخفيف آثارها منحه الملوك ومساهمات الأصدقاء . وقد بقي المسرح مغلق الأبواب خلال الأعوام التسعة التى أعقبت افتتاحه عام ١٨٧٣ اذ ارتفعت الخسارة بعد أن وضحت نفقات المهرجان النهائية فبلغت مائة وخمسين الف مارك عاد فاجنر بسببها الى حياة الكدح والأسفار ، فبدأ بالذهاب الى لندن ليقم عشرين حفلاً موسيقياً مقابل خمسمائة جنيه عن كل واحد منها ، غير أنه ساعة عودته لم يقبض الا سبعمائة جنيه ذهبت بدورها لسداد ديون بايروت .

ومهما تكن الخسارة المادية ، فان فاجنر كان يقابل بالترحاب والتقدير ، اذ استقبله في مقصورته أمير ويلز الذى ورث عرش بريطانيا فيما بعد (الملك ادوارد السابع) ، كما استقبلته الملكة مثلما استقبلته عام ١٨٥٥ وان استقبلته هذه المرة في قصر وندسور بدلاً من قصر باكينجهام ، ولم يكن الا لقاء رتيباً فاتراً لم يترك صدى طيباً في قلبه فقرر الا يعود ثانية الى انجلترا ، رغم ذكرياته الطيبة فيها منذ اثنين وعشرين عاماً .

البندقية الحالية ، ويصل الى ميونيخ ليقدم لصديقه الملك لودفيج الثاني عرضاً خاصاً لاوبرا «لوهينجرين» ويعرف له افتتاحية «پارتسيفال» ثم يعود الى بايروت ، بعد عشرة اشهر ونصف من اقامته في ايطاليا الأثيرة الى نفسه .

ثم يقدم لمسرح فيكتوريا ببرلين «رباعية الخاتم» فيستقبل أهلها فاجنر استقبال الأبطال ويقفون في الطرقات والنوافذ وفوق الأسطح والأشجار يشهدون كبار المدعوين .

ثم ينجح فاجنر يوم ١٣ يناير ١٨٨٢ في الانتهاء من موسيقى «پارتسيفال» رغم أزمات الربو التي باتت تثقله ، ويعيش في فرحة كبرى لانتهاء عمله الذي يعده احسن اعماله ، ويرى انه قد بلغ فيه مرحلة الكمال التي لا يستطيع ان يذهب الى أبعد منها ، وانه لم يعد له ما يقدمه بعدها . غير أن زواج «بلانتينا» ابنة كوزيما من هانز بيلو والتي كبرت وترعرعت في احضان فاجنر وأصبحت أجمل نجم يشرق في بيته قد أصابه بدمر غريب فأحس كأن صدعاً في حياته قد وقع ، وبدا له بيته في بايروت معتزلاً رهيباً ، وهكذا حن ثانية الى التجوال ، واستأجر شقة بقصر في البندقية ليكون مهربه في سنوات الشيخوخة المقبلة .

وفي يوم ٢٥ أغسطس يقام حفل زواج بلانتينا ويجلس «ليست» الى البيانو ليعزف لحن الزفاف من اوبرا «لوهينجرين» وسط أربعين مدعواً ، ويحس فاجنر رغم فرحته المأ وهو يرى بلانتينا أول نجم في سماءه يغيب .

ولكن الشيخوخة لا تثني فاجنر عن ان يبدل طاقات جبارة في اخراج اوبرا الأخيرة

بكل قسوة ، فجمع كل حصاده من اللغة الإيطالية صارخاً في وجه الراعي القاسي وعاد الى بيته بعدها عابساً منقبض الروح وأنهى بقية يومه مكتئباً . وفي مرة أخرى شهد شابة تجادل بائع خضر وهي في نافذة بالدور السادس تمسك حبلاً تتدلى في نهايته سلة صغيرة بها بعض النقود التي يرفضها البائع فأضاف إليها بعض قطع النقد التي ترضى البائع والفتاة ، ولاح في رضا السلة ترتفع راقصة الى نافذة الفتاة الشابة .

وفي نابولي يحتفل فاجنر بعيد ميلاده الستين احتفالاً رائعاً ، فيخرج هو واسرته المكونة من سبعة أفراد هم زوجته وأولادها منه ومن هانز فون بيلو ، ويركبون مع سبعة من أصدقائهم خمسة قوارب تخطر بهم وسط مياه خليج نابولي الفارق في أضواء المدينة الساحرة ، وقد أخذوا معهم «بيينو» المفنى الشعبى يشجيههم بغناؤه بينما ارتفعت بعض دمدمات بركان فيزوف المتألق وسط الليل ساحراً ومخيفاً معاً . ثم يعودون الى البيت فيشتركون في تمثيل الفصل الأول من اوبرا پارتسيفال ، فتجري الفرحة على كل الوجوه ويقول فاجنر : «لعمري هذا يوم من أيام الشباب» .

حتى اذا اهل الصيف بدأت رحلة العودة الى بايروت ، ولكن فاجنر لا يسرع خطاه وسط ايطاليا التي يعشقها بل يتوقف في روما ، وفي پيزا وفلورنسا وسينا حيث يلتقى بليست ، ويزور كنيسة «الدومو» التي تلهمه الصورة التي صور بها معبد الكأس المقدسة في اوبرا «پارتسيفال» ، وكلف صديقه الرسام جوكوفسكى بأن يرسم صوراً يحاكى فيها صور الكنيسة من الداخل ليستخدمها في تصميم ديكور اوبرا . ثم يمضى شهراً في

يشوف على مقربة من ميپزج حين كان ما يزال
تلميذاً لتيودور فينليج .

ويشغل فاجنر نفسه بكتابة بحث طويل عن
«**دور المرأة في الجماعة**» وتنتهى أعياد الكرنفال
في البندقية ، وينقر المطر على زجاج النوافذ
يوم ١٣ فبراير سنة ١٨٨٣ ، ولا يرفع فاجنر
عينيه عن الورقة التي يكتب فيها بل تنقل
رأسه وتختنق أنفاسه فتضغط يده على
الجرس الذى يرن رنيناً متصلاً تسرع في اثره
كوزيما لتجد زوجها راعش الشفتين متقلص
العضلات ينظر اليها في فزع وود فتميل رأسه
على صدرها حتى يعاوده الهدوء ، ويبدأ النعاس
يثقل رأسه المرتاحة على صدرها . ويدخل
الطبيب ، وتشير اليه كوزيما أن يعود حتى
لا يقلق نومه المريح ، وتظل هى منتصبه حتى
لا تميل رأس فاجنر دون أن تعلم أنه لم يعد فى
حاجة اليها حيث أصبح شيئاً من الذكريات .

أليس غريباً أن نعرف أن فاجنر قد جلس
الى البيانو آخر ليلة في عمره وعزف لحن
«**نواح حوريات الراين**» وأنه همس في اذن
كوزيما «**لشدهما أعشق هذه الكائنات التي
تسكن أعماق**» ، ثم صمت الى الأبد وكانما
لحق بالحدريات في أعماق النهر الكبير .

★ ★ ★

تجّمع شعراء ايطاليا في الصباح وحملوا
نعش الموسيقى الخالد اصراراً منهم على نيل
شرف وداعه حتى الجندول الجنائزى الذى
ابتعد عن درج قصر «**قندرامين**» حيث كان يعيش
الموسيقى الراحل ، ومضى الموكب حاملاً نعشاً
تفطيه أغصان أشجار الفار وسعف النخيل ،
تبسط السماء فوقه زرقته الصافية وتمسه
الشمس بشعاع حنون ، وتفمس الدور ظلالها

«**پارتسيغال**» بينما يرن فى اذنيه دوي نجاح
«**رباعية الخاتم**» فى لندن ، واعتزام جامعة
اكسفورد منحه أرفع شهادة فخرية ، ثم تقام
حفلة العرض الاولى لپارتسيغال فى أغسطس
١٨٨٢ فيحدث عرضها دويّاً شبيهاً بدوي
السنة الاولى للمهرجان ، ويتقاطر عليها امراء
روسيا وانجلترا والنمسا ، غير أن لودفيج
الثانى يفيب فيترك فى قلب فاجنر مرارة .
ويصعد فاجنر فى حفلة العرض الأخير مساء
٢٩ أغسطس الى مكان قائد الاوركسترا فى
بداية الفصل الثالث ويمسك عصا القيادة التى
كان قد أسلمها فى الليالى السابقة الى قائد
اوركسترا هيرمان ليفى وفرانز فيشر ، ويقود
الاوركسترا بنفسه فى روعة وتآلق وكانما كان
يحس انه يودع بايروييت ومسرحها الكبير .
كان ذلك حدثاً صادقاً ، ذلك انه رحل
الى البندقية بعد اسبوعين ولم يعد اليها أبداً .

عاش فاجنر فى البندقية موجد القلب يحس
اقتراب منيته . وكثيراً ما ارغمه الربو على
أن يقطع نزهته فى طرقات البندقية ويجلس
على احدى درجات بوابة كنيسة القديس
مرقص ليلتقط أنفاسه ، وان لم ينس أن يختار
الزاوية التى تبدى له فيها كل روعة البندقية .
لقد مات صديقه جوينو ، وتحول نيتشه الى
عدو صريح بعد شهوده پارتسيغال التى رأى
فيها عودة الى المسيحية ، ولم يعد يجد بهجة
فى زيارة «**ليست**» المحطم المنهوك .

ويمسك فاجنر فى يوم ٢٤ ديسمبر ١٨٨٢
بعضا القبادة مرة أخيرة فى مسرح «**فينيتشى**»
ليحيى عيد ميلاد كوزيما الأربعين . ومن
الغريب أن يكون آخر ما يعزفه فاجنر أمام
الآخرين هو سيمفونيته الاولى الوحيدة من
مقام دو الكبير التى وضعها منذ نصف قرن فى

رينشارد فاجنر بين العاطفة والمبقرية

قبل جثمان كارل ثيبر . وتلفت المشيعون
الى شهقات كلبين مضيا مع الجثمان الى مقره
الاخير كانا يودعان في ألم ، ذلك الرجل
الذي حنا عليهما سنوات طويلة في بيته الكبير .

منذ ذلك اليوم الذي غاب فيه فاجنر في
أعماق الثرى وهو يعزف نوعاً آخر من الحياة
هى هذه الحياة التي يخلدها العمل ما بقى
أناس يعزفونه وأناس يصفون اليه .

في مياه القناة الكبرى محتضنة القارب
المحزون الذى تلطم مجاديفه الماء ، ويتلاصق
الناس بميدان القديس مرقص يذرفون الدمع
وكانهم أطفال مهجورون بعد أن ودعهم
« استأذهم » الالماني عائداً الى وطنه البعيد .

وعاد جثمان فاجنر يشق شوارع بايروت
على انغام اللحن الجنائزى في « غروب الآلهة » ،
وعلى أصوات الكوروس الرائع الذى رافق من

★★★

المراجع

- BRION, Marcel; **Wagner, Héros de Son Propre Drame**, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- HUGUENIN, I., **Wagner, Des Amours Intéressées**, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- LAVIGNAC, A.; **Le Voyage Artistique à Bayreuth**, Nouvelle Edition, Delagrave, Paris 1960.
- MCKINNY, H. and ANDERSON, W.; **Discovering Music**, American Book Company, N.Y. 1952.
- NEWMAN, E.; **Wagner as Man and Artist**, Victor Gollancz Ltd, London, 1963.
- PANOFSKY, W.; **Richard Wagner, l'Apothéose du Festival**, Collection Genie et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- SCHURE, E.; **Richard Wagner, Son Oeuvre et Son Idée**, Perrin et Cie., Libraires-Editeurs, Paris, 1920.
- VON KRAFT, Z., **Richard Wagner, Une Vie Dramatique**, Editions Buchet/chastel, Paris, 1957.

✽ برناردشو : مولع بفاجنر = ترجمة دكتور ثروت عكاشه

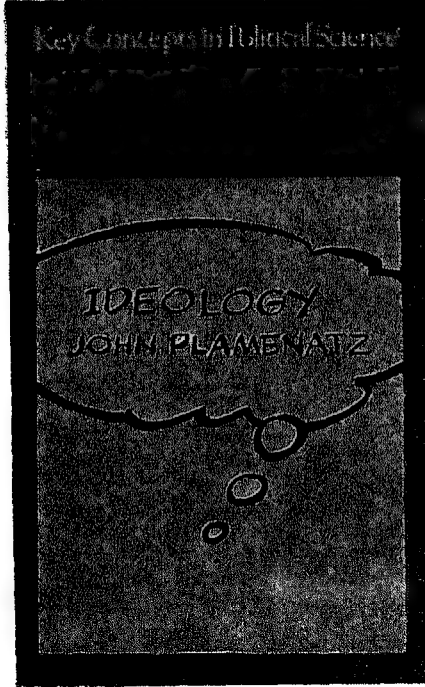
الناشر دار المعارف القاهرة عام ١٩٦٥

✽ ثروت عكاشه : مولع حذر بفاجنر (تحت الطبع)

الناشر محمد سعيد صباغ بيروت (دار العالم العربى)

★ ★ ★

عرض الكتب



الأيديولوجيا

ناليق: جون بلا مانتاز
عرض وتحليل: الدكتور قباري محمد سامي

عن طبيعة « الأيديولوجيا » ما هي ؟ وكيف
تكون ؟ .

ولقد خلق بنا المؤلف بعيداً في سماوات
الفكر الفرنسي ، متبعاً مصادر « الأيديولوجيا »
في مقدمات كوندياك Condillac ودراسات
باسكال Pascal وروسو Rousseau . ثم

ليس من اليسير على أى كاتب أو باحث
مهما بلغ من عمق وأصالة ، أن يعالج مسألة
شائكة وعسيرة كمسألة « الأيديولوجيا »
Ideology . وعلى الرغم من ذلك فقد
حاول « جون پلامنتاز John Plamentaz » (١)
أن يتعرض للمسألة رغم ما فيها من عسر ،
فكشف لنا في دراسة عميقة وكلمات رشيفة

Plamentaz, John, Ideology, Macmillan, London 1970.

*

(١) « جون پلامنتاز » باحث مدقق في النظرية الاجتماعية ، وكاتب مخلص جاد في فلسفة السياسة . ولد في « مونتنيغرو Montenegro » ثم انتقل عام ١٩١٩ الى إنجلترا حيث تلقى العلم في جامعة أكسفورد . وانتخب عام ١٩٣٦ زميلاً بكلية All Souls College . وفي عام ١٩٥١ انتقل الى كلية « نيفيلد Nuffield » ثم بقى الى منصب الاستاذية لكرسى النظرية السياسية والاجتماعية عام ١٩٦٧ . ومن أهم مؤلفاته : الماركسية الألمانية والشيوعية الروسية German-Marxism and Russian Communism والحركة الثورية في فرنسا Revolutionary Movement in France والانسان والمجتمع Man and Society

هجرة تلك المقدمات الفرنسية الى ألمانيا ، حيث نضجت وأثمرت في باطن الفلسفة الألمانية ، فتمخض العقل الألماني عن صدور فلسفات كانت Kant وهيجل Hegel ثم دراسات ماركس Marx . وكارل مانهايم Mannheim .

ولقد افتتح المؤلف كتابه بالتأكيد على ذيوع المصطلحات السياسية وشيوعها ومن ثم كان للمصطلح السياسي « شعبيته » حين يرحب البعض « بالنظام » ، بينما يتمرد البعض الآخر فيرفض « السلبية » ويؤكد « الثورة » . وبذلك اختلطت المصطلحات السياسية بميول سيكولوجية ومصادر مشحونة بالانفعال .

والايديولوجيا كمقولة اجتماعية هي محاولة ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة ودمج المنطق بالوجود الاجتماعي ، للتوصل الى ما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر اندريه لاموش Andre' Lamouche بسوسيولوجية العقل Sociologie de La Raison وتصبح الايديولوجيا بهذا المعنى ، هي دراسة مفصلة للتاريخ الاجتماعي للثورات والمذاهب والعقائد ، مع تأصل الأفكار من خلال ماضيها الذي يضاف عليها مغزاها ومبناها . ففي كل دراسة ايديولوجية ، يهتم الباحث بتحليل الفكر في ضوء الماضي، والعقل من زاوية الصراع المذهبي والتناقض الاجتماعي .

ولقد ظهر هذا المصطلح السوسيوتاريخي في الوقت الذي رفع فيه الفلاسفة من قيمة الشروط أو الظروف الاجتماعية ، فاهتم الباحثون بربط الفكر بالتاريخ ، ودمج الماضي بالحاضر، على اعتبار أن « المواقف الاجتماعية » الراهنة هي التي تخلق الفكر ، وأن التاريخ هو الذي يصنع المقولات التي تصدر عن ظروف التجربة السياسية ، وتتجلى على أرضية الوجود الاجتماعي .

ولقد اختلفت وجهات النظر بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع ، حول مفهوم الايديولوجيا ، حيث ينظر الفلاسفة اليها على أنها مجموع التصورات والأفكار العامة التي تسود مجتمعا من المجتمعات في أى عصر من العصور . وقد يستخدم هذا الاصطلاح في معان أخرى أكثر تحديداً وضيقاً ، كى يشير فقط الى بعض أشكال من الأفكار والمعتقدات التي تتعلق فقط بجماعة أو « زمرة اجتماعية Social Group » . أما علماء الاجتماع، فينظرون الى الايديولوجيات على أنها « ظواهر » أو « وقائع » ينبغي دراسة ماضيها ونشأتها وتطورها ثم محاولة تقنين القوانين التي تتحكم في مسارها ، على اعتبار أن الايديولوجيات هي ظواهر خاضعة للشروط الاجتماعية ، فهي اذن « مشروطة اجتماعيا Socially Conditioned » .

يضاف الى ذلك أن « الايديولوجيات » تقوم في الوقت نفسه ببعض « الوظائف الاجتماعية Social Functions » .

ويقدم لنا مؤلف الكتاب ، عرضاً شيقاً لمجموع المفاهيم المتعارضة ، التي تزخر بها النظرية الاجتماعية، حيث أصبح للايديولوجيا معان فلسفية معقدة نجدها قد اختلطت بمفاهيم اقتصادية ، ومصادر سيكولوجية . الا أن الكتاب في معظم أجزائه يدور حول المفهوم الماركسي للايديولوجيا ، على اعتبار أن ماركس هو أول من وضع هذا المصطلح واستخدمه في علم الاجتماع . ولكنه الى جانب ذلك يعقد المقارنات بين سائر المفاهيم الايديولوجية المتصارعة والآراء المتشابهة ، حيث اختلف حولها سائر المفكرين ونجم عن ذلك الكثير من المشكلات المعقدة والاتجاهات المتعارضة .

ولكن اذا كانت المذاهب قد اضطرعت على مسرح الفكر الاجتماعي والسياسي ، حول مسألة الايديولوجيا ، وما تثيره من قضايا تحف بها الصعوبات ، فان چون پلامنتر لا يعقد المسألة بقدر ما يبسط لنا في وضوح

الايدولوجيا

وفرنسا حارت كلمة « الايدولوجيا » فجمعت بين الصورية والخصوبة . وفرنسا هي مهد الكلمة ، فصدرت « الايدولوجيا » فرنسية الأصل ، كنتاج لفلسفة كوندياك Condillac تماماً مثلما صدرت « سوسيولوجيا Sociologie » كنتاج لفلسفة « كونت » الوضعية .

واذا كان القرن السابع عشر هو قرن « العقل Reason » ، فلقد مرت أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بعصر الايدولوجيات ، حين تدفقت النظريات المتتابعة لتدرس « طبيعة الانسان » وموقفه من « المجتمع » . كما شهدت هذه القرون الطوال ثورات سياسية أطاحت بنظم اقتصادية، وهدمت قلاع العصور الوسطى ، فتغيرت ملامح البناء الاوروبى، بحلول المجتمع الصناعى وازدهار البورجوازية واندحار الاقطاع . وكانت الايدولوجية البورجوازية الناشئة ، هي ايدولوجية ثورة تؤكد العدالة والاعتراف بحقوق الانسان ، كما كانت أيضاً ايدولوجية وطنية تدعو الى الاخاء والمساواة بين سائر أفراد المجتمع .

ومن ناحية الأصل التاريخى واللغوى ، تعنى كلمة ايدولوجيا « علم دراسة الافكار » ، الا أنها كانت تستخدم فى البداية للدلالة على كل فلسفة من الفلسفات «المضادة للميتافيزيقا» تلك التي كانت تفسر صدور الافكار باستقائها عن « الاحساسات Sensations » . وكوندياك هو أشهر فيلسوف فرنسي يعبر عن الاتجاه الحسى اصدق تعبير ، اذ أنه تربى فى أحضان الفكر الانجليزى التجريبي الذى يؤكد ذلك المبدأ التجريبي القديم الذى ينادى بأنه لا شيء فى العقل ، ما لم يكن من قبل فى الحس Nihil est in intellectu quod non ante Furerit in Sensus

ولقد أصبح الايدولوجيون بهذا المعنى ،

طبيعة الايدولوجيا فى فحواها ومغزاها . كما أنه لم يشر الى تلك الاختلافات المذهبية ، الا لى يلقى ضوءاً أعمق على جوهر المسألة الايدولوجية ، حتى تصبح أكثر وضوحاً وتميزاً .

والكتاب فى جملة ممتع ، كما أنه يسهم فى ميدان علم الاجتماع السياسى اسهاماً جاداً ، فقد حاول المؤلف منذ الفصل الأول التركيز على مختلف الاستعمالات الخاصة لكلمة « الايدولوجيا » ، كي يكشف لنا عن كيفية اختلاف كل استعمال منها عن الآخر ، بقصد إزالة الفموض الذى يحيط بالكلمة .

ويشير الفصل الثانى الى مدى تأثير الفلسفة الالمانية فى بعث المصطلح ، حين شيد كانط Kant نظريته فى المعرفة ، تلك التى أنكرها وهدمها ثم أعاد بناءها التلميذ الكانطى النجيب فردريك هيغل Hegel . ويناقش الفصل الثالث وجهة النظر السوسيولوجية ويؤكد فى الفصل الرابع على الفرضية القائلة بأن الايدولوجيا تتألف من مجموع المعتقدات التى يكون لها دورها ووظائفها فى التأثير على السلوك ، وتبرير أشكال النزوع البشرى . ويركز الفصل الخامس على التصورية الماركسية الخاصة بتحديد « ايدولوجية الطبقة Class ideology » وما يحتويها من تصورات ومشاعر تتردد فى حركة وخصوبة وفاعلية داخل اطار الوعى الطبقي . وفى الفصل السادس والآخر ، حاول المؤلف أن يستعرض مختلف الاستعمالات السياسية للكلمة . وسوف نعرض لأهم هذه الموضوعات فى الصفحات التالية .

★ ★ ★

مصادر الكلمة واستعمالها :

إذا كان الفكر الالمانى يمتاز بالصورية والصرامة والتجريد ، فإن الفكر الفرنسى يتجصف بالخصوبة والحيوية والسخاء . وبين المانيا

أن تشمل كل الأفكار التي تدور في رؤوس كل أفراد المجتمع .

وأما الايديولوجيا الكلية فتتصل بالجوانب الكلية التي تتسع في مداها لتشمل مجموع التصورات والتيارات السائدة في أى عصر من عصور التاريخ . فإذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا يستند الى اصول سيكولوجية، ويعتمد على مصادر نفعية ، فان الايديولوجيا الكلية انما تقوم على اسس منطقية وعقلية ، استناداً الى ما يميز اتجاهات التفكير الكلي السائدة في « روح العصر » أو « وعى الطبقة » .

ومع البدايات الاولى للنزعة النفعية Utilitarianism صدر المفهوم الجزئى للايديولوجيا ، حين ارتبطت الايديولوجيات منذ البداية عند « ماكيافلي » و « ديفيد هيوم David Hume » ، واختلطت بالاتجاهات النفعية في علم النفس ، الأمر الذى فرض عليهما أن يطبقا مبادئ السيكولوجيا الانانية في ميادين السياسة والاقتصاد . ومن هنا اتصلت الايديولوجيا الجزئية اتصالاً وثيقاً بسيكولوجيا المنافع .

المفهوم الماركسي للايديولوجيا :

إذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا قد صدر مع ظهور الرواد الأوائل للنزعة النفعية، فان المفهوم الكلي للنظرة الايديولوجية العامة ، قد واكب تقدم التكنولوجيا ، وظهور الطبقة البورجوازية القوية . الأمر الذى فرض على البروليتاريا ضرورة التسليح بايديولوجية مضادة للظلم البورجوازي . وبذلك تطورت تلك النفعية ذات الاساس السيكولوجي الفردى ، كى تحل محلها تلك التصورية الجمعية ذات الاساس المادى أو الاقتصادى .

ولايديولوجيا الطبقات مصادرها التاريخية واصولها الاقتصادية والاجتماعية ، فهناك نظرة ايديولوجية مشتركة بين أفراد الطبقة،

هم هؤلاء الفلاسفة الذين اكدوا الاساس الحسي أو المادى للتصورات والأفكار . ولكن عبارة Ideologue لم تصدر على وجه الدقة عن « كوندياك » نفسه ، بقدر ما طبقت وتأكدت عند أتباعه من بعده . فلما انتقلت الكلمة الى ألمانيا طرأ على معناها الكثير من التغير ، بحيث استخدمت كى تشير الى عدد متكامل متسق من الأفكار والمعتقدات ، أو مجموع السمات والاتجاهات السائدة في جماعة أو طبقة . وبذلك نجد انها تطبق في الفلسفة الألمانية على مايسمى Weltanschauung أو « الادراك الكونى » الذى يتعلق بالنظرة العالمية World-View ، وهى نظرة كلية نستطيع بمقتضاها وفى ضوئها أن نتعرف على انماط التفكير السائدة في الواقع الاجتماعى ، وتلك هى النظرة الايديولوجية العامة .

وتعمل الايديولوجيات المحافظة ، بورجوازية كانت أم اقطاعية ، الى الدفاع عن الظروف الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية الراهنة ، ولذلك قد تؤدي هذه الايديولوجيات الى تجميد المواقف والى تشويه الحقائق عن عمد حتى تلائم مصالحها . وهذا هو المعنى الذى قصده «كارل مانهايم» فى تعريفه للايديولوجيات على أنها تشويه أو « اخفاء متعمد » لحقيقة الأوضاع والمواقف الاجتماعية .

وعلى العموم ، تنقسم الايديولوجيات الى قسمين ، ايديولوجيا جزئية ، وايديولوجيا كلية Total ideology . أما الاولى فتقتصر على الجوانب السيكولوجية البحتة ، حين تركز على تصورات أو مواقف تثير الشك والريبة من جانب الخصوم أصحاب التصورية المضادة . فحين يحدثنا الماركسيون عن « ايديولوجية الطبقة Class-ideology » ، فهم يقصدون بالطبع التركيز على أجزاء محددة أو دوائر خاصة من واقع الفكر الجمعى . على اعتبار أن ايديولوجية الطبقة ، لا تستطيع

الوعي الكاذب :

الوعي الكاذب False Consciousness ، هو ذلك الوعي الذي يبعدنا عن الالتفات الى الأساس الموضوعي للفكر ، حين نفعل عن عملية تأصيل الفكر المنفصل عن الواقع . فالوعي الكاذب هو وعي ضال ومضلل ولا أساس له من الواقع، كما أنه لا يتضمن «أية حقيقة» .

ولقد كان ماركس ينظر الى الايدولوجيا على أنها أوهام وكاذب ، وغالباً ما يطلق عليها اسم « الوعي الكاذب » بمعنى أن الايدولوجي ، هو ذلك المفكر المروج للأضاليل الذي لا يعتمد على أي أساس موضوعي للفكر، في حين أن الأفكار الحققة، هي تصورات مشروطة اجتماعياً ، ومرتبطة أصلاً بالوجود الاجتماعي Social Existence .

ولذلك يتميز « الوعي الحق » عند ماركس عن «الوعي الكاذب» حيث يخضع الأول للشرط الاجتماعية ، ويستند الى مصادر وأصول اقتصادية ، بينما لا يتصل الثاني إطلاقاً بالوجود الواقعي ، بالإضافة الى انفصاله كلية عن أي أساس مادي. والايدولوجيا عند ماركس هي « جزء من الوعي » ، إلا أن هذا الجزء يندرج تحت مقولة « الوعي الكاذب » ، على اعتبار أن هذا الوعي هو « وهم خادع Illusion » ولكنه وهم يتميز بالثبات النسبي والعموم بين مجموعات من الفئات أو الزمر الاجتماعية . وما قصده ماركس بهذا الوعي الخادع ، أنه تصور يتميز بأنه « كلي » و« عام » وله نتائج وأخطاره الاجتماعية . وهو يتألف من عدد مترابط من الأوهام الخادعة والتخيلات المغلوطة، تلك التي تمتاز بعمومها وانتشارها بين مجموعة من الأفراد ممن يتشابهون اجتماعياً في « مواقفهم » و « أدوارهم » . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعتبر التصور البورجوازي للدولة مثلاً من أمثلة « الوعي الكاذب » .

واستناداً الى هذا الفهم البورجوازي

حين تجمعهم مشاعر واحدة في الوجدان الطبقي . فحين نسمع ماركسياً يحدثنا عن « الايدولوجية البورجوازية Bourgeois ideology » مثلاً فإننا نعرف فوراً من يقصده أو من يعنيه من الناس ، وما هو مدار تفكيرهم ومستواه . وقد يسلك البورجوازي « الفرد » مسلكاً يتميز كلية عن مسلكه كعضو في « طبقة » ويمارس نشاطاً اقتصادياً أو جمعياً معيناً . حيث أن البورجوازي الفرد ، هو في الواقع انسان أو « فرد عادي » لا يختلف إطلاقاً عن الانسان البروليتاري الفرد ، وخاصة حين يتجرد كل منهما عن تصورات الطبقة ، ولكن على الرغم من ذلك التشابه فإنهما يتميزان تمايزاً شديداً في أن البورجوازي ينخذ موقفاً خاصاً في عملية الانتاج Process of Production مما يؤدي الى خلق ايدولوجية مختلفة تماماً عن « ايدولوجيا البروليتاريا Proletarian ideology » ويمكن أن نفهم هذا الموقف بسهولة حين نميز بين العامل المنتج ، أو « الانسان الكادح » من جهة ، وبين « صاحب العمل » أو البورجوازي الذي يملك مشروع الانتاج وأدواته . ذلك أن « النشاط الانتاجي » هو العنصر الجوهرى الذى يميز ايدولوجية البورجوازي عن فكر البروليتاريا ووعيتها ، والفصل الجوهرى بين كل من البروليتاري والبورجوازي ، هو موقف كل منهما في النشاط الانتاجي ، هذا النشاط الذى يحدد دخل كل منهما ويفرض طبقته ومستواه الاقتصادى .

وهذا هو المفهوم المادى للايدولوجيا الذى وضعه كل من ماركس وصديقه انجلز Engels بالنظر الى مستوى دخل الفرد والطبقة الاقتصادية التى ينتمى اليها ، ودوره في هرم النشاط الانتاجي ، بالنظر اليها جميعاً على أنها مصادر أساسية تحدد اتجاهات الفكر وتنظم مساراته .

بتطور التفكير الدينى وتفسير الدين ثم يبين كيف اشتهر « كارل ماركس » بعقد المقارنات بين « البناء الأسفل » و « البناء الأعلى » حين ربط البناء الايديولوجى بالاساس المادى ، وحين وصل « الوعى Consciousness » بتلك الشروط الاجتماعية للوجود ، وان كان الفلاسفة الألمان قد أصدروا قبل ماركس ، عدداً من الأفكار والنظريات الفلسفية لتفسير « الفكر » ، وتحليل المعرفة . وبذلك عقدوا زواجا مقدساً بين الفكر والواقع ، أو بين « الفلسفة » و « التاريخ » . بحيث نستطيع القول ان « الايديولوجيا » بمعناها الواسع ، هى ابنة هذا الزواج الشرعى ، أو هى وليدة خصوبة الفلسفة التى أثمرت على أرضية التاريخ الاجتماعى . وبعد مناقشة طريفة لآراء هيوم عن « التجربة » وفلسفة كانط الترنسندنتالية والفرق بين المنطق الكانطى والمنطق الهيجلى ينتقل الى الكلام عن هيجل والاتجاه الماركسي وكيف أن ماركس كان فخوراً بأنه أخذ منطق هيجل الجدلى ثم قلبه رأساً على عقب ، وانه اذا كان هيجل قد ابتدا بالفكر ثم انتقل الى الطبيعة فان الماركسية قد عكست الوضع فبدأت المادية الجدلية بالطبيعة ثم انتهت أخيراً الى الفكر . ولقد اتفق الماركسيون مع هيجل ، بأنه قد أصاب في اعتباره « التناقض » خطوة أساسية في سبيل التوصل الى الحقيقة ، واستفاد الماركسيون من هذا الاكتشاف وأصبحت الحقيقة في نظر الماركسي وليدة التناقض والصراع ، ولا بد من رفع التناقض ، والعمل على ازالة الصراع .

واذا كان الجدول الديالكتيكي الهيجلى يتجه في نهاية التاريخ نحو تحقيق الحرية ، فان المادية الجدلية انما تهدف تاريخياً نحو تحقيق المجتمع الشيوعى اللاتبقى نظراً لان المشكلة الأساسية للفلسفة المادية الجدلية ، هى مشكلة الانسان وشقاؤه في حياته العملية . وغاية المادية الجدلية تحتم حل مشكلة الانسان، عن طريق الايمان بالاشتراكية العلمية بقصد

الكاذب ، لطبيعة الدولة ووظيفتها . أكد الماركسيون أن مستقبل المجتمعات أو الدول الشيوعية لا يحمل في طياته أية تصورات خاطئة أو أوهام خادعة ، وليس هناك مكان في المجتمع الشيوعى اللاتبقى Classless Society ، لم يسمى بالوعى الكاذب . فلسوف لا يقع الناس في مستقبل المجتمع الاشتراكي وبخاصة في مرحلته الشيوعية ، تحت تأثير « الطبقة » التى تحجب الرؤية الصادقة . ولسوف تفهم الشعوب نفسها وتعي ذاتها ، ويعرف الناس بطريقة علمية وموضوعية كل ما يتصل بالمجتمع الشيوعى الذى يعيشون فيه . ولسوف لا يصبح الناس في المجتمعات الشيوعية بعد أن تنهار « الطبقة » فى حاجة على الإطلاق الى « دولة » لها مثل تلك القواعد الضاغطة والسلطان المفروض . حيث لا يوجد في المجتمع الشيوعى اللاتبقى مكان للقانون أو الأخلاق أو السلطة ، بتلك المعاني السائدة في المجتمعات البورجوازية ومن ثم فلا مكان للأوهام الخادعة، ولا مكان للوعى الكاذب، فى مستقبل المجتمعات الشيوعية (اللاتبقى) .

الدين والايديولوجيا :

تعتبر الاخلاقيات عند ماركس من التصورات التى تحمل عناصر ايديولوجية . على أساس أن قيم الاخلاق ومعتقدات الدين ، هي أفكار وتصورات منفصلة عن الواقع ، ولا يستطيع العلم المبريقي أن يبرهن على مدى صدقها أو كذبها وهذا هو السبب الذى جعل ماركس يعتبرها مجرد أخلية وهمية .

ولقد ادخل ماركس قيم الأخلاق ونسق الدين في اطار ما يسميه بالبناء الايديولوجي الأعلى . على اعتبار أن هذا البناء الأعلى يستند في وجوده الى « الأساس المادى Material Substructure » الذى هو مصدر كل النشاط الانسانية والمواقف الاجتماعية .

ويعرض المؤلف الكثير من النظريات الخاصة

للسلوك الانساني هي نتاج مناشط الانسان وقدراته ، كما انها أيضاً نتيجة حتمية لاتصال الفكر المستمر بالواقع الاجتماعي والبيئة الطبيعية . ولا شك أن التمييز الذي وضعه هيغل بين « الروح الذاتي » و « الروح الموضوعي » انما يتصل الى حد بعيد بذلك التمييز الماركس الذي يفصل بين « الوعي » و « الوجود الاجتماعي » . حيث يستخدم هيغل كلمة « الروح » كي تصدق على النظم وأنماط السلوك من جهة ، ولكي تصدق أيضاً وفي الوقت عينه ، على سائر المعتقدات والتصورات والمشاعر العامة . بمعنى أن هناك رابطة جوهرية بين الروح الموضوعي والذاتي ، حيث أن النظم هي « أنماط من السلوك » من جهة ، كما أنها من جهة أخرى « قوالب من الفكر والمشاعر » قد صيغت في قواعد مرعية وعامة . بالاضافة الى أننا نجد أنه في كل نوع من « النشاط الاجتماعي » يتوافر عنصر « الوعي » وهو نوع من التفكير المرتبط بالاشياء والمتصل بالوجود .

الا أن هيغل لم يستخدم اصطلاح « الوجود الاجتماعي » الذي يتحكم في الوعي . ولم يحدثنا اطلاقاً عن « الايدولوجيا » ، تلك الكلمة التي اصطنعها ماركس والح عليها كل الاحاح باعتبارها المفتاح الوحيد لفهم الانسان والمجتمع والتاريخ . ولكننا نلاحظ أن التصورية التي استفرقت جانباً كبيراً في فلسفة هيغل ، هي « التصورية العالمية » أو ما يطلق عليه هيغل اسم Weltanschawing ليقصد بها معنى « التصورية الكلية للعالم » . ولا يمكن أن يحصل على هذه التصورية الكلية المطلقة سوى « كائن مفكر رشيد Rational being » حيث أن فهم النظم وتحليل الافكار في ضوء علاقتها ببعضها بعضاً ، ودراسة

تطوير العالم وتغيير الانسان . وليس من شك في أن هناك قدرية في الاتجاه الماركسي ، فكما اعتبر « كونت » أن الحالة الوضعية هي النهاية ، فان ماركس قد نظر الى الاشتراكية العلمية على أن غايتها انما تتجه نحو مجتمع بلا طبقات . وليس من شك أيضاً في أن الجدل الماركسي لم يعد — كما هو الحال بالنسبة لهيغل — نوعاً من البحث النظري الميتافيزيقي . فلم يكن الجدل الماركسي جدلاً منطقياً بل صار « تحليلاً واقعياً » للقوى الاجتماعية في سيرها وصراعها التاريخي .

فاذا كان هيغل « ديناميكياً » في تصوره المنطقي لتطور « الفكرة » ، فان ماركس كان ديناميكياً هو الآخر في تصوره الجدلي لتطور « المجتمعات » . واذا كانت الفكرة هي التي تحدد التاريخ عند هيغل ، فان « التاريخ » عند ماركس وبصفة خاصة البناء الأسفل ، هو الذي يحدد الفكرة .

الانسان والمجتمع والتاريخ :

ولكن اذا كان الماركسيون قد رفضوا تصويرية هيغل عن « الروح اللانهائي » في عملية التحقق الذاتي ، نظراً لما فيها من تجريدات ميتافيزيقية ومناهات فلسفية ، فقد وافقوا على الافكار الاساسية للنظرية الهيكلية ، مثل الجدل والتناقض ، كما وافقوا على موقف هيغل بصدد الانسان والمجتمع والتاريخ . فمن المتفق عليه مثلاً بين الماركسية والهيكلية ، أن قدرات الانسان — التي تميزه عن سائر الحيوان — متطورة بالضرورة حين تتغير وتتبدل على مر الزمان ، نظراً لاحتكاك الانسان الدائم بالطبيعة ، واتصاله الدائب بالحياة والمجتمع خلال تقدم حركة التاريخ .

ومن المؤكد مثلاً أن الاساليب التقليدية

ليست هي القنطرة الفريدة التي تصل العقل بالوجود ، والفكر بالواقع . ففي ميدان الفن مثلاً ، نجد أن المنفعة ليست من عناصر « الخلق الفني » ، ذلك الذي تتوافر فيه فقط بعض القواعد والشروط الصادرة عن ظروف المجتمع والتاريخ . على اعتبار أن الفن مهما خلق بعيداً في برج عاجي ، فإن العناصر الاجتماعية تظل كامنة في عملية « الخلق الفني » ، بمعنى أن الإنسان والمجتمع والتاريخ ، هي عناصر ضرورية لتكوين اتجاهات الفن ومذاهبه .

فكرة النسبية والايديولوجيات :

حين تنقلب سفينة في بحر عاصف ، يظن بحارتها وهماً أن المعونة سوف تأتيهم في الحال . بينما يعتقد البدائيون أن « روحاً خبيثة » قد قلبت السفينة ، فالبدائي ينظر الى الكون نظرة خاصة ، كما يحلل الاحداث والوقائع الفيزيائية تحليلاً غيبياً mystique وتلك هي ملامح وسمات العقلية البدائية . والبدائي لا يلجأ الى « الغيبيات » الا لأنه يخفق في معرفة العلل الحقيقية . فهو كالمحضر يستطيع أن « يقارن » وأن « يفسر » بنفس الطريقة ومستخدماً نفس المقولات والقوالب . فالعقلية البدائية تحمل نفس التصورات والمقولات المنطقية ، فهي عقلية حاصلة على « الزمان والمكان والعلية Causality » ولكنها تفسر وتحلل بطريقتها الخاصة ، ووفقاً لاساطيرها وتصوراتها الجمعية . فقد تلقى المعتقدات البدائية ضوءاً على معنى « الوجود » ومعنى الاشياء ، فيلجأ البدائيون الى قصص القدماء واساطير الأولين ، حتى يجدوا تفسيراً للاشياء والموجودات .

وقد تدور الايديولوجيات ، حول حكايات

ماضيها وكيف تنشأ وتتطور ، كل هذه جوانب تعتبر من أخص خصائص الانسان من حيث هو كائن مفكر بمعنى أن النظرة الكلية للانسان وموقفه من العالم ، وتفسيره للتاريخ ، لا تتحقق كلها الا بشروط « الوعي » تلك التي تتوافر في الانسان من حيث هو كائن « يفهم » و « يحكم » و « يعي » ، ويستخدم أفكاره ويحدد أهدافاً خاصة يستطيع تحليلها وتعليلها وتفسيرها ، من زاوية موقفه ونظرة الكلية للعالم . فهناك تصورية للعالم ، او نظرة للوجود ، يستطيع الانسان من خلالها أن يضع نظاماً للأشياء . ومن شأن هذا النظام التصوري للوجود ، أن يرتبط برباط وثيق بنسق الفكر واللغة Language . حيث ان الفكر يصبح بلا وظيفة اذا لم يتصل بالعالم أو يرتبط بالاشياء ، كما تصبح اللغة ناقصة مرجعاً ان لم تنتعش بحركة الوجود وتلتحم بتيار التاريخ الاجتماعي .

وبهذا المعنى أصبح الفكر البشري ظاهرة تاريخية ، ونتاجاً جمعياً يتوقف على شروط البيئة وظروف الثقافة Culture ، كما يستند الفكر ايضاً الى مواقف اقتصادية تؤكد المصالح المادية . ولذلك كانت « المنفعة » هي الخلفية الأصلية التي تختفي وتتستر وراء سائر الايديولوجيات ، ويكفي أن نرفع هذا الستار النفعي الجشع ، حتى تنكشف تلك الايديولوجيات ، وهذا هو اسلوب الماركسي في دراسة الايديولوجيات ، بالكشف عنها ، حين تفصح عن نفسها ، وتصبح عارية عن ظاهرها الفكري ، ولا ينكشف لنا سوى باطنها النفعي الجشع .

وعلى العكس من ذلك ، فقد أثبت مانهايم أن « المنافع » ليست هي الدوافع الوحيدة للسلوك والمواقف البشرية ، وأن « المصلحة »

قواعد ومعايير للسلوك الخلقى ، على أنها أجزاء متكاملة ومتساندة في البناء الايدولوجي الأعلى .

ومن هنا يؤكد الماركسيون دائماً على وجود النسبي Relative ، فلا يلتفتون الى المطلق absolute . ولا شيء عندهم غير «النسبية» و « الحركة » ، و « الصيرورة » . وفي هذا المعنى النسبي ، يقول الماركسي الصيني الكبير « ماوتسي تونج » : « اذا فرض ان ضفدعاً قال وهو في قعر بئر : ليست السماء الا بحجم فوهة البئر فهو مخطيء . لأن حجم السماء اكبر من أن يعادله حجم فوهة البئر . أما اذا قال الضفدع : أن قسماً معيناً من السماء هو بحجم فوهة البئر ، فهو على حق ، لأن ذلك يتفق مع الواقع » .

تلك هي النسبية كما يعبر عنها « ماوتسي تونج » في وضوح وجلاء ، ولكن الماركسية لا تستند الى النسبية وحدها ، وانما تقوم ايضاً على الصيرورة ، حيث يرفض الماركسي الوجود الساكن أو الآلي ، ويرفضون المادية الجامدة inerte ، ويؤمنون فقط بالوجود المتحرك، ويتمسكون بحزم بالمادية الديالكتيكية. والديالكتيك الماركسي هو علم القوانين العامة للحركة ، سواء في العالم الخارجي ، أم في الفكر البشري. فليست الأفكار عند ماركس كما هو الحال عند هيغل ، هي التي تقود العالم وتفسره ، بل ان هذه الأفكار ، انما تستند بالضرورة الى الشروط الاقتصادية ، وتلك هي الضرورة الماركسية ، التي تجعل من المادة أساس الفكر والتاريخ . والاقتصاد عند ماركس ، هو المادة التي تفسر حركة التاريخ ، والأساس الأسفل ، هو الأرضية التي تشكل بنية العلاقات الاجتماعية ، وبهذا المعنى أصبحت الماركسية فلسفة مادية ، وليست

واساطير ، أو حول معان اخلاقية نستند الى اصول أو قيم دينية . ولا شك أن جانب « الحكاية » أو القصة ، هو عنصر جوهري في الايدولوجيا ، فالقصة أو الاسطورة الايدولوجية عبارة عن قصة ذات مضمون أخلاقي ، ويتصل الجانب الايدولوجي بالقصة نفسها ، فاذا ما توافر مثلاً العنصر الاخلاقي دون مضمون اسطوري أو طابع قصصي ، فلن يتوفر على الاطلاق العنصر الايدولوجي . وتشرح القصة الايدولوجية أو تفسر كل فعل أو حدث في موقف من المواقف السوسيولوجية العامة . وهذا هو السبب الحقيقي في « نسبية المواقف والأفكار » كما تتجلى في سياق التاريخ أو كما تحلق في آفاق الميثولوجيا .

ولم يكن ماركس هو أول من بشر بالفكرة الايدولوجية ، وما يتصل بها من نسبية ، وخاصة حين ترتبط الفكرة باصولها الواقعية ومصادرها الاجتماعية . فلقد كان « باسكال Pascal » فيلسوفاً أخلاقياً ، وعالم رياضياً ، الا انه في الوقت نفسه عبر في عمق واصالة عن نسبية الفكرة الايدولوجية حين قال : « ان ما هو حقيقي في شمال البرانس هو خاطيء في جنوبها » . وحين أعلن باسكال هذه القضية ، لم يكن يفكر في نظريات اوقليدس الهندسية ، أو حتى في مدار كوبرنيكس Copernicus وانظاره الفلكية ، وانما كان باسكال يفكر فقط في قواعد الاخلاق وقوانين السلوك الاجتماعي . تلك هي النسبية الاجتماعية، التي انطلق منها ماركس ومانهام ، بالرجوع الى البعد الواقعي للفكر والتصورات، على اعتبار ان الظواهر والأحداث الاجتماعية ، انما تخضع عند ماركس لجدل الواقع وقوانينه . الأمر الذي جعل ماركس ينظر الى القانون والاخلاق وما يتصل بهما من

الحقيقة المنبثقة من بنية الطبقة class structure ، فلقد استند ماركس الى مادة المجتمع ، حين نظر الى البناء الأسفل ، على انه مصدر كل أشكال المعرفة من « ايدولوجيات » و « فلسفات » و « علوم » و « وأديان » . هكذا فسر الماديون الجدليون مضمون الايدولوجيا ، على اعتبار ان ايدولوجية الطبقة هي انعكاس للصراع السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يتحكم بالضرورة فى الفكر الطبقي ، ويتركز فى تلك المواقف والارتباطات العامة التى تتعلق بصراع الجماعات والطبقات والتاريخ . وهذا ما يؤكده « كارل مانهايم » فى كتابه المتع « الايدولوجيا واليوتوبيا Ideology and Utopia » . واستناداً الى هذا الفهم - يرد ماركس ايدولوجية الطبقة الى تلك المشكلات الاجتماعية التى تنبثق من داخل بنية الطبقة . على أساس أن الفكر لا يتوقف على مجرد « الوضع الاجتماعى » للفرد ، بل أنه يتوقف أصلاً على « الوضع الاقتصادى » ويصدر عن الموقف الاجتماعى والسيكولوجى للطبقة برمتها ، من خلال صراعها بآمالها ومخاوفها وامكانياتها الموضوعية ، وهى الآمال والمخاوف التى تنبثق عن ظروف وضعية يحددها السياق السوسيو تاريخى . فاننا حين نتعرف على ايدولوجية العصر أو « روح الطبقة » ، وحين نحاول أن نفهم حقيقة جماعة من الجماعات والزمير السوسيو تاريخية . فانما نعنى بذلك أن نتعرف على خصائص وتكوين البناء الكلي « لروح العصر » ، أو « فكر الطبقة » أو « عقل الجماعة » ، ذلك البناء الفكرى الشامخ الذى يتألف من مجموع الآراء والأفكار والظروف المنبثقة عن نسق System of Social Values القيم الاجتماعية وتعبير أدق ، أن ذلك البناء العقلى لروح العصر والطبقة ،

ايدولوجية ideologique . اذ أن علم الاجتماع الماركسى إنما ينظر فقط الى « البناء الأسفل » ، وهو البناء الاقتصادى المادى ، على حين أن المذاهب الفكرية وسائر الايدولوجيات ليست فى ذاتها الا « بنية فوقية Superstructure » .

ايدولوجية الطبقة :

قلنا ان المؤلف حرص على أن يبين أن « الذات العارفة » ، أو المفكرة ترجع وتستند الى الواقع ، وان أى مذهب فلسفى ، « لا يسبح فى فراغ » ، وانما جاءت الفلسفات لتوكيد ايدولوجيات معينة ، وللدفاع عن مصالح طبقية ، أو تأييد مواقف سياسية . وبالتالي يمكن تفسير الأفكار والايدولوجيات بالنظر الى طبيعة الموقف الاجتماعى العام ، وذلك الموقف الذى يحدد اطارها ، والذى يضمن عليها مغزاها ومبناها . فتصبح الايدولوجيا بهذا المعنى ، ظاهرة فكرية عامة ، فيقال مثلاً : « ايدولوجية العصر » أو « ايدولوجية الطبقة » ، بمعنى مجموع الملامح العقلية السائدة فى ذلك العصر ، أو الخصائص الذهنية الكامنة فى روح الطبقة ، وقد يقال : ان الايدولوجية ، هى مجموع الأفكار التى تكون « النظرية » أو « المذهب » .

ويؤيد المؤلف ذلك بأقوال كثير من الكتاب من أمثال « جيرفتش Gurvitch » الذى يرى أن الايدولوجية الماركسية تتضمن أحكاماً فى الاخلاق والدين والقانون والفن ، باستنادها الى الأساس الاقتصادى ، كما يصبح الوضع المادى للطبقة ، هو المصدر الوحيد الذى يفسر طبيعة المضمون الفكرى ، ومحتواه الداخلى . كما أن رايمون آرون Raymond Aron يذهب الى أن علم الاجتماع الماركسى يؤكد على تلك

« المصالح » ، تلك التى تصدر عنها « الأفكار ideas » . ومن خلال العمل ، وبالاحتكاك المستمر بين أفراد الزمرة أو الطبقة، تنشأ مجموعة من الأفكار الأساسية . ولكن هناك مجموعة أخرى من « الأفكار الثانوية Secondary ideas » لا تنجم عن المناشط الجمعية ، بقدر ما تتصل بما يدور داخل اطار الزمرة أو الطبقة من آراء وما يسود فيها من تصورات ومعتقدات .

و « ايدولوجية الطبقة » ، هى مجموع الأفكار الثانوية السائدة فى بنيتها ، وتلك هى الأفكار الايدولوجية ideological ideas . ولذلك تحتوى ايدولوجية كل طبقة على مجموعة من الأفكار والاتجاهات الثورية ، التى تصدر عن الوعى الطبقي ، مما يؤكد أن هذه الأفكار انما تبرز السمات العامة للطبقة والتي تضى عليها شخصيتها ووجودها . بمعنى أن ايدولوجية الطبقة انما تعبر عما يجمع بين أفرادها من اتجاهات وعلاقات ، وما يشتركون فيه من آمال ومصالح ، وما يقومون به من أدوار طبقية ، وهذه كلها هى شروط « الوجود الطبقي » .

ويميز ماركس الطبقة تبعاً لنوع الملكية وشكلها ، كما يحدد مدى فاعلية تلك الطبقة وتأثيرها فى النسق السياسى وفقاً لتقدير ثرائها وأهميتها مما يضى عليها طابعاً يعطيا فرصتها أو دورها القيادى فى البناء السياسى . ولكل طبقة آمالها وتطلعاتها ، فطبقة الملاك تريد الثروة وجمع المال ، وطبقة الاقطاع الثرية تبغى السلطة والسيطرة على الحكم بمزيد من القوة والسلطان السياسى ، أما طبقة العبيد فتأمل فى التحرر من الظلم الاجتماعى واستغلال الانسان لآخيه الانسان .

هذه هى الخريطة الاجتماعية Social Map التى تبرز اتجاهات الطبقات، حيث نجد تعارض

انما يعبر على العموم عن « موقف الحياة Life Situation » ، ويفسر الوضع الراهن . حيث تعبر تلك الأفكار والظروف الطبقة عن وظائف وجودها فى الوسط الاجتماعى .

ومن المسائل الجوهرية ، التى تعرض لها علم الاجتماع الماركسي ، مسألة هامة تتعلق بالتفسير العلنى من الفكر والمعرفة ، حيث استند ماركس الى « التفسير الوظيفى » ، لأشكال الفكر فى البناء الاجتماعى ، وأنشأ الى وظيفة التفكير الايدولوجى ودوره فى بنية الطبقة ، ودرس وظيفة العلم الوضعى والتكنولوجيا . وبخاصة فى المجتمع البورجوازي ، على اعتبار انهما من ضرورات الاقتصاد الرأسمالى وأدواته ، حيث يستخدمهما العلم الاقتصادى فى أشباع حاجات الانسان . وبذلك أبرز الاتجاه السوسيولوجى الماركسي مبدءاً هاماً بالنسبة لعلم اجتماع المعرفة ، وهو أن تطور الفكر والمعرفة فى السياق التاريخى ، لا تفسره الا أسباب اجتماعية ، وان المفكر لا يتشكل الا حسب الظروف التاريخية ، وان كل مجتمع يصنع بناءه الفكرى بشروط مستمدة من ماضيه ، ومن تراثه الحضارى المستند الى اصول اقتصادية ، واسس مادية .

ويقول المؤلف فى ذلك ، أنه لا يمكن تعريف « الزمر الاجتماعية Social groups » أو تحديد مفهوم الجماعات ، الا فى اطار ما تقوم به من جهود أو أعمال ، تلك التى تسمى فى علم الاجتماع باسم « المناشط الاجتماعية Social activities » . ولا شك أن « العمل » أو « النشاط » حين يكون جماعيا ودائماً ، لا بد وأن يخلق فى الجماعة أو الزمرة الاجتماعية ، مجموعة من « الاهتمامات » أو

ولقد أشار ماركس في « الثامن عشر من برومير Eighteenth Brumaire » الى كلمة مشهورة للويس بوناپرت فقال عن جموع الفلاحين الفرنسيين ، حين كان يتولى سلطاته كرئيس لجمهورية فرنسا : « انهم طبقة ينقصها الوعي الطبقي » ، مما يؤكد ضعفها وسلبيتها في ذلك العهد .

ومن خلال ما يصدر عن الوعي الطبقي من تصورات مشتركة ، يتعامل أعضاء الطبقة الواحدة ويتحدون في « زمر » وكان السادة في المجتمعات القديمة يتعاملون باعتبارهم « سادة Masters » . كما تدافع الطبقة عن وجودها وأهدافها ومصالحها ، فيقع أو ينشب الصراع الايديولوجي مع الطبقات الاخرى . ويحمي السادة مثلاً أنفسهم من ثورة العبيد ، فيدافعون دائماً عن طبقتهم ويسنون لمصلحتها القوانين . وكذلك يحمي زنوج أمريكا أنفسهم من طغيان البيض ، حيث يميز المجتمع الأمريكي بين الأسود والابيض باسم « التفرقة العنصرية » . ولا شك ان هذه وصمة عار في جبين مبادئ العدالة والحرية والديمقراطية التي تتشدد بها الولايات المتحدة الأمريكية .

وما يميز الطبقة عن « الزمرة الاجتماعية » هو درجة الاتساع والشمول ، فالطبقة عالمية أو دولية cosmopolite ، أي لا وطن لها ، مثل طبقة العمال التي تمتد فيها وراء الامم والدول حيث يدخلها العامل في كل مكان . ويعبر الشعار الماركسي : « أيها العمال في كل مكان اتحدوا » عن هذه التصورية اصديق تعبير .

وتختلف الطبقة عن « الطائفة caste » ، ويمكن النظر الى « طوائف الناس » و « منازلهم » على أنها أنواع من الطبقات .

الخطوط وعدم تطابق الاتجاهات ، اذ أن « خطوط التقسيم » بين سائر الطبقات انما تتعارض ولا تتحد أو تتفق . ولذلك أكد ماركس أن دكتاتورية البروليتاريا سوف تزيل هذا التعارض وتحل التناقضات . ولقد أعلن ماوتسي تونج عدم صلاحية الاتجاه الماركسي الكلاسيكي في معالجة مشكلات بروليتاريا الفلاحين . وانما أكدت ديمقراطية الصين الجديدة على دور الدكتاتورية المشتركة التي تضم طبقات الفلاحين والمثقفين وكل الطبقات المعادية للاستعمار .

الوعي الطبقي :

يسجل الفكر كل ما يطرأ على الجماعة من تغيرات حضارية أو اجتماعية ، ومن ثم كان الفكر عند عالم الاجتماع هو « ترمومتر » على درجة عالية من الدقة والحساسية ، لأنه يعكس ما يدور في بنية الوعي الطبقي . فقد تزول الطبقة بحكم القانون ، ولكن الوعي أو الوجدان الطبقي لا يزال باقياً . مثال ذلك ان زعماء فرنسا ثاروا على طبقة النبلاء Noblesse ، وأطاحوا بامتيازاتها وألقابها وحقوقها . وتنازل أصحاب الأقطار والامتيازات عن حقوقهم ليلة ٤ أغسطس المشهورة ، الا أنهم رغم ذلك كانوا يحتفظون اجتماعياً بما كان لهم من مكانة ، فتمسكوا بألقابهم وعلاقاتهم السائدة وما يربطهم من قيمة راسخة في الوجدان الطبقي ، رغم زوالها باسم القانون .

وعلى هذا الاساس تتميز الطبقات بوجود « الوعي الطبقي class consciousness » الذي يبرز معالمها ويضفي عليها وجودها ، بمعنى أن وعي الطبقة ، هو « روح الطبقة » .

الطبقي « . ولقد اقتررب لوكاتش Lukacs من هذا الفهم الماركسي للوعى الطبقي في كتابه « التاريخ والوعى الطبقي History and class consciousness » . حيث أكد في هذا الكتاب على أن البروليتاريا انما تتميز بكثافة أكثر و طاقة أغزر من « الوعى الطبقي » عنها بالنسبة للبورجوازية .

وينبثق « الوعى الطبقي » من ثورة البروليتاريا خلال صراعاتها مع البورجوازية ، فتكتسب الكثير من الأمانى والآمال الجديدة . وتصبح بذلك حاصلة على « الوعى » عن طريق الكفاح الثورى ، كما تصبح على دراية تامة وكاملة بمصالحها الطبقية . ومن هنا يتطور « الوعى » خلال النضال ، حيث تتحول آمال الماضى وتبدل ، وتصبح الأمانى الجديدة مختلفة عن أمانى الآباء والأجداد ، وبذلك يتعلم البروليتارى من تجربته الثورية ، وكفاحه المستمر ، انه لن يحصل على أمانيه ، ولن يحقق آماله الا باحلال الاقتصاد الاشتراكى محل الرأسمالى . وقد يكافح البروليتارى فى شراسة ، وبكل الوسائل باستخدام القوة ، أو بالصراع الدموى ، حتى يتم له تحقيق الوجود البروليتارى وحتى يحصل العمال والشفيلة على أمانهم وأهدافهم . وهنا تصبح طبقة العمل واعية بذاتها .

ولا شك أن نظرية ماركس عن « الوعى الطبقي » ، وخاصة ما يقصده بالوعى البروليتارى ، قد تطورت عند « جورج لوكاتش » حين أشار الى تفوق واستعلاء الوعى البروليتارى على كل أشكال الوعى الطبقي . ويتفق لوكاتش مع ماركس على أن الوعى الطبقي البورجوازى ، انما هو صورة

الا أن « الطائفة » هى « طبقة مغلقة » ، ولا تطلق الا على الطوائف الهندية بالذات التى تمنع دخول الأفراد أو الخروج منها . وقد يكون للطبقة ايدولوجيتها الخاصة ، دون أن يتوافر لديها « الوعى الطبقي » . فقد تتفق الافكار والارادات والرغبات ، وقد تتشابه المشاعر والآمال ، مع فقدان « عنصر الوعى الطبقي » ، وهذا هو السبب الذى من أجله يقول ماركس « فى الثامن عشر من برومير » أن طبقة الفلاح الفرنسى انما ينقصها الوعى الطبقي . على ما سبق أن ذكرنا ، ولقد عدد ماركس أسباب فقدان الوعى الطبقي بين فلاحى فرنسا ، ومنها عدم توافر عنصر « التنظيم organization » بينهم ، ذلك العنصر الذى يؤكد مصالحهم الطبقية ويشجعهم ويروجها ، ومنها أيضاً أنهم لا يتعاملون فيما بينهم كطبقة محددة المعالم ، نظراً لانعدام توافر « الاهداف المشتركة common purpose » سواء اكانت اجتماعية أم سياسية ، بمعنى أنهم ليسوا على علم تام ودراية حقيقية بوجودهم الطبقي ، ولا يحرصون على تأكيد هذا الوجود وتدعيم المصادر الحقيقية والاسس الموضوعية التى تدعم مصالحهم الطبقية وتسندها .

ومعنى ذلك أن انكار ماركس ورفضه لوجود الوعى الطبقي بين فلاحى فرنسا فى عصره ، مبعثه أنهم لم يكونوا على دراية بمصالحهم أو وجودهم الطبقي . ولقد ذهب ماركس الى ما هو أبعد من ذلك ، حين يشك فى امكان وجود « الوعى الطبقي » بين الفلاحين على العموم ، وحين ينظر ماركس الى طبقتى البروليتاريا والبورجوازية ، على أنهما الطبقتان الوحيدتان الحاصلتان على عنصر « الوعى

أن الرأسمالية إنما تحمل في طياتها بذور هدمها ، حيث أنهم لن يستطيعوا رفع التناقضات إلا برفض النظام نفسه ، ولكنهم يتمسكون بوجودهم الطبقي المؤقت ، الذي يبقى ببقاء النظام البورجوازي ، ويستمر باستمراره .

من صور « الوعى الكاذب » . ولقد أخطأ البورجوازيون للأسف فهم مصالحهم الطبقيّة التي يسندوها نظامهم البورجوازي ، ولم يدركوا المقصود من وجوده ، أو التناقضات Contradictions الكامنة فيه ومن ثم لم يعملوا بالطبع على حلها . وهم لا يدركون

★ ★ ★

من الكتب الجديدة

كتب وصلت لإدارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل في الأعداد القادمة

Gordon Donald C., *The Moment of Power, Britain's Imperial Epoch*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs., N.Y., 1970.

MAZZEO Joseph Anthony, *Renaissance and the Revolution, The Remaking of European Thought*, Methuen & Co. Ltd., London 1969.

Nelson Leonard, *Progress and Regress in Philosophy*, Translated by Humphrey Palmer. Oxford Basil Blackwell, Vol. I, 1970, Vol. 1971.

Roslansky John D., (Edit), *The Uniqueness of Man, A Discussion at the Nobel Conference*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1969.

Sampson Anthony, *The New European*, Hodder and Stoughton, London 1968,

★ ★ ★

العدد التالي من المجلة

العدد الرابع – المجلد الثالث

يناير – فبراير – مارس ١٩٧٣

قسم خاص عن النشوء والارتقاء
بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

البحرين	٤٠٠	فلست	٥	سوريا	٣	ليرة
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلست	٥	البحرين	٤٥٠	دينار
اليمن الشمالية	٤٠٠	فلست	٥	السودان	٢٥٠	دينار
العراق	٣٠٠	فلست	٥	ليبيا	٣٥	دينار
لبنان	٢٠٠	فلست	٥	مصر	٤٠٠	دينار
الأردن	٢٥٠	فلست	٥	الجزائر	٥	دينار
				تونس	٥٠٠	دينار
				المغرب	٥	دينار

مطبعة حكومة الكويت

٥٠ فلس

عالم الفكر

العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٧٣

جلد الثالث

النشوء والإرتقاء

- تطوّر الكائنات الحيّة
- فكرة الخلق
- التطوّر العضوي للكائنات الحيّة
- التطوّر الاجتماعيّ
- الأصول البشريّة

عالم الفكر

رئيس التحرير : أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير : دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت ✽ يناير - فبراير - مارس - ١٩٧٣
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية ✽ وزارة الاعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

النشوء والارتقاء

٣	بقلم التحرير	مهيد
١٣	دكتور علم الدين كمال	طور الكائنات الحية
٥١	دكتور فتح الله خليف	فكرة الخلق
٧٥	دكتور يوسف عز الدين عيسى	التطور العضوي للكائنات الحية
١٠٥	دكتور احمد ابو زيد	التطورية الاجتماعية
١٢١	ترجمة فاروق مصطفى اسماعيل	الاصول البشرية

★ ★ ★

آفاق المعرفة

١٥٣	دكتور توفيق الطويل	خصائص التفكير العلمي
١٩١	دكتور بول غليونجي	الصحة والطب في امريكا قبل كولومبس وطب امريكا

★ ★ ★

ادباء وفنانون

٢٢٧	دكتور عزمى اسلام	فتنشتين وفلسفة التحليل
-----	------------------	------------------------

★ ★ ★

عرض الكتب

٢٦٥	نحو علم اجتماع للسينما
٢٩٥	الايثولوجيا والمجتمع

الدارسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم

النشوء والارتقاء

تمهيد

اغلب الظن أن تشارلز داروين Charles Darwin لم يكن يتوقع أن يكون لنظريته عن « أصل الأنواع » ، وهى النظرية التى ضمنها كتابه المشهور بهذا الاسم والذي صدر عام ١٨٥٩ ، كل ذلك التأثير الذى تعدى مجال الحياة البيولوجية الى بقية العلوم الاخرى ، طبيعية كانت أم انسانية مما دفع أحد كبار علماء الانثروبولوجيا الأمريكيين المعاصرين وهو الاستاذ كروبر Alfred Kroeber الى القول بأن هناك « نوعاً من عدم التناسب بين الاسهام المحدود الذى أسهم به داروين فى العلم والذى ينبصر فى وضوح وتجسيد مبدأ الانتخاب الطبيعي ، وبين كل ذلك التأثير الهائل الذى تركه تأسيس هذا المبدأ البيولوجى على العلم الكلى » (١) . فقد كان هذا المبدأ البيولوجى بمثابة ثورة حقيقية على الأوضاع السائدة فى كل العلوم وكل التخصصات ، ولكنها - ككل الثورات - قوبلت بكثير من المقاومة العنيدة فى كل مجالات الفكر والعلم ، وبلغت تلك المقاومة أشدها فى مجال التفكير الدينى والدراسات اللاهوتية فى أوروبا . ومع ذلك فقد افلحت تلك « الثورة » فى دفع علماء العصر الى البحث عن اصول الأشياء مثل أصل اللغة وأصل المجتمع وأصل الحضارة وأصل العائلة بل وأصل الدين أيضاً بنفس الطريقة التى بحث بها داروين

Kroeber, A. ; (Evolution, History and Culture) in Sol Tax (ed) ; Evolution after (١)
Darwin : The Evolution of Man, Chicago University Press, 1960, P. 1.

عن « أصل الأنواع » . وبذلك يمن القول أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان - بحق - عصر داروين والداروينية ..

والواقع أن كتابات داروين لم تؤثر - في بداية الأمر على الأقل - في العلوم الطبيعية بنفس القوة ونفس العمق اللذين أثرت بهما في التفكير الديني والاجتماعي . ففي مجال الدين اعتبرت النظرية نوعاً من التحدي السافر الصارخ للأفكار والمعتقدات الدينية الراسخة المتوارثة بما أثارته من معارضة لفكرة الخلق التي تقوم عليها الأديان السماوية كلها ، وبالتالي بما أثارته من شك وارتباب حول مدى صحة « الكتاب المقدس » و « العهد القديم » بالذات . وقد دفع ذلك بطبيعة الحال رجال الدين المسيحي إلى التكتل والوقوف معاً ضد نظرية التطور والعمل على هدمها ، ونشأ عن ذلك الصراع حركة فكرية عميقة تناولت أمور الدين والعقيدة بالبحث والتحليل على أسس علمية جديدة تختلف اختلافاً تاماً عن المسلمات الغيبية التي كان يقوم عليها التفكير الديني في أوروبا قبل عصر داروين . أما في مجال العلوم الاجتماعية والدراسات الإنسانية فقد أفلحت النظرية في توجيه تلك العلوم والدراسات وجهة محددة بالذات تحاول هي أيضاً البحث عن أصول المجتمع والثقافة والنظم والمراحل التي مرت بها خلال تطورها الطويل وتحديد ملامح كل مرحلة من تلك المراحل .

وبطبيعة الحال لم يكن داروين وكتاباته هو السبب الوحيد ، أو حتى السبب الرئيسي لكل هذا الجدل الذي ناز حول المسائل الدينية والعلمية والاجتماعية . فلم يكن هو أول من ذهب إلى القول بأن الإنسان ظهر نتيجة لعملية تطورية بطيء من حالة حيوانية أكثر بداءة وتأخرًا . وقد يمكن فهم نظرية التطور العضوي في أبعادها التاريخية إذا نحن تذكرنا أن أسس الكوزمولوجيا (علم الكون) التطورية ناقشها الفيلسوف الألماني الشهير كنت Kant في كتابه « الأسس الميتافيزيقية للعلم الطبيعي » عام ١٧٨٦ ، وكذلك إذا أخذنا في الاعتبار ما ذكره لابلاس Laplace عن « الفرض السديمي nebular hypothesis » عام ١٧٩٦ ، وآراء هتون hutton عن أسس الجيولوجيا الحديثة التي كان يرى أنها يجب أن تركز أولاً وقبل كل شيء على نبد النظريات التي ترد التكوينات البيولوجية إلى الكوارث التي تعرض لها الكون ، وهي النظريات التي يشير إليها كل من الدكتور علم الدين كمال والدكتور يوسف عز الدين في مقالتهما المنشورين في هذا العدد . وعلى ذلك فحين ظهر كتاب داروين عن « أصل الأنواع The origin of species » كانت العلوم الفيزيائية قد اتخذت بالفعل اتجاهًا تطوريًا في نظرتها إلى الأشياء . وهذا نفسه هو ما حدث بالنسبة للأشكال الحية على يد أرازموس داروين Erasmus Darwin - جد تشارلز داروين - في كتابه « معبد الطبيعة Temple of nature » الذي صدر في عام ١٨٠٣ ، وعلى يد بيغون Buffon ولامارك Lamarck في أوائل القرن التاسع عشر أيضاً في نظريتهما عن تحولات الأنواع .

وهذا معناه أن « أصل الأنواع » ظهر في جوشمحن بالتفكير التطوري ، بل ، وأيضاً بالتغيرات السياسية والاجتماعية التي كانت تهز أوروبا بعنف في أوائل القرن التاسع عشر والتي كانت تتجذع في بعض الأحيان شكل « ثورات » تهدف إلى هدم الأوضاع القديمة والوصول إلى مستويات اجتماعية جديدة تقوم على أسس مختلفة تحاول أن تحقق مبدأ بنتام Bentham المشهور عن ضرورة العمل على « توفير أكبر قدر من السعادة لأكبر عدد من الإناس » ، وبذلك فإن داروين كان

النشوء والارتقاء

« وارثاً » - وليس « خالقاً » لمشكلة الاهتمام العام بالتطور حسب ما يقول الاستاذ ليونتين Lewontin ، وهذا هو ما أوضحه هربرت سبنسر نفسه في كتابه « مبادئ البيولوجيا Principles of Biology » الذي ظهر بعد كتاب داروين بخمسة أعوام (٢) . ولكن إذا لم يكن داروين هو أول من ذهب إلى القول بأن الإنسان تطور ببطن من الحالة الحيوانية التي أشرنا إليها فإنه كان أول من وجه العلم - بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة - ذلك الاتجاه وبعد أن كانت هذه المسألة فكرة نظرية بحثة أصبحت مبدأ علمياً معترفاً به (٣) .

ولقد ورث داروين - ضمن ما ورث - موقف التشكيك في كثير من مسلمات الدين المسيحي ومنها فكرة الخلق ومدى إمكان رد « العهد القديم » إلى الوحي الإلهي ، وهما مسألتان كنتاثيران كثيراً من الجدل والتساؤلات وتلقيان كثيراً من الهجوم قبل أن تظهر كتابات داروين بأكثر من قرن (٤) . فقد أدى العلم « النيوتوني » إلى إضعاف الإيمان في الوحي بالنسبة للكنيسة المقدسة ، لأن ذلك العلم أدى إلى ظهور « فلسفة ميكانيكية » أو آلية تتصور الطبيعة نسقاً من المادة المتحركة ، وأن هذا النسق يخضع لقانون محكم إلى أبعد حدود الأحكام ، وأن كل « حالة » من « حالات » ذلك النسق تنبثق من « الحالات » السابقة عليها تبعاً لقاعدة رياضية دقيقة . وهذا موقف يختلف كلية عن التصور الديني للطبيعة الذي يرد الأحداث كلها إلى إرادة الله مباشرة ، بصرف النظر عما إذا كانت هذه الأحداث عادية أم خارقة للطبيعة كتلك التي تظهر في « العهد القديم » . وقد أدى ازدهار العلم وتقدمه وتغلغله في كل شيء إلى السلب المبالغ في إمكاناته والإيمان بقدرة الإنسان المطلقة على التقدم والارتقاء غير المحدودين ، وعلى التخلص والتحرر من كل القيود التي تتخذ شكل نظم وكذلك على تحقيق السعادة لنفسه . وقد انعكس ذلك في كتابات داروين ذواتها وبخاصة في « سيرة حياته Autobiography » حيث يذكر صراحة أن « العهد القديم » عرض تاريخي زائف للعالم وأحداثه (٥) .

والطريف في الأمر أن داروين درس اللاهوت في شبابه بجامعة كمبردج لكي يصبح قسيساً في الكنيسة الانجليكانية وذلك بعد أن أخفق في دراسة الطب بجامعة أدنبرة وقرر بعد أن أمضى عامين هناك أن مهنة الطب لا تناسبه . وقد أمضى داروين ثلاثة أعوام بجامعة كمبردج أعلن بعدها أنها أعوام ضائعة من عمره ، وذلك قبل أن يشترك في الرحلة قامت بها السفينة البحرية « Beagle » لأجراء مسح شامل وواسع في نصف الكرة الجنوبي ، وهي الرحلة التي وصفها داروين فيما بعد بأنها « أهم حدث في حياته حتى ذلك الحين » (عام ١٨٣١ حتى عام ١٨٣٦) . وقد قام داروين أثناء هذه الرحلة بدور عالم الجيولوجيا وعالم النبات وعالم الحيوان بل ورجل العلوم العامة ، كما جمع مجموعات هائلة من النباتات والحيوانات الحفرية والحية ، سواء أكانت تعيش على الأرض أم في البحر ، وفحص الصخور المرجانية والتدييات الحفرية والسلالات البشرية

(٢) انظر مقال Lewontin عن التطور Evolution في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » International Encyclopedia of Social Sciences.

(٣) Greene, J. C. ; Darwin and the Modern World View, Mentor Books, N.Y. 1963, P. 17.

(٤) Ibid, p. 13.

(٥) The Autobiography of Charles Darwin 1809-82 (edited by Nora Barlow), Harcourt Brace, N.Y. 1959, pp. 85-6.

المنقرضة والسكان الأصليين في الجزر التي زارها « البيجل » . ولكن الذي أثار دهشته بالذات هو التشابه الواضح بين الطيور التي تعيش في جزر جالا باجوس الواقعة على بعد ٥٠٠ ميل من الساحل الغربي لأمريكا الجنوبية والطيور التي تعيش على القارة المجاورة وان لم يصل التشابه الى حد التماثل . وساعدت كل هذه الظواهر على تدعيم وتقوية فكرة التطور التي بدأت تتبلور في ذهنه . ولم يستطع بعد ذلك أبداً - على ما يقول **داونز** Downs - « أن يقبل باقتناع تعاليم سفر التكوين من ان كل نوع من الأنواع قد تم خلقه ككل وأنه انحدر بدون تغيير خلال الزمن » (٦) . ذلك أن داروين أعطى لمبدأ الانتخاب الطبيعي natural selection قوة ليس لها حدود ، وذهب في ذلك الى القول بأنه يمكن للرء « أن يستنتج عن طريق المماثلة أنه من المحتمل أن كل الكائنات العضوية التي عاشت على هذه الأرض قد ظهرت من أحد الأشكال الأولية التي دبت فيها الحياة لأول مرة » . وكان يعتقد أن كل صور الحياة المعقدة تدين بوجودها وبقيائها لبعض القوانين الطبيعية ، وأن نتائج الانتخاب الطبيعي تثير التفكير والخيال ، وأن التطور عملية لا تنتهي ولا تقف عند حد .

ويقول داونز أيضاً في ذلك أن البعض قارنوا « ذبوع كتاب أصل الأنواع في ذلك الحين بانتشار النار كالبرق في مخزن ملء بالقش . فلو كانت هذه النظرية الثورية الجديدة صحيحة لكان معناها رفض قصة الخلق التي وردت في **الكتاب المقدس** ولذا اعتبرت الكنيسة في الحال النظرية الداروينية خطراً يهدد الدين وأثارت زوبعة من المعارضة ضدها . ومع أن داروين كان حريصاً على تجنب أى تطبيق لنظريته على الجنس البشرى ، فقد انتشرت التهمة بأنه حاول أن يدل على أن البشر انحدروا من القردة » (انظر المرجع السابق) . ومن هنا معظم المعارضة لآراء داروين كانت نابعة في الحقيقة من موقفه من فكرة الخلق وما يرتبط بها من معتقدات حول الهبوط من الجنة وفكرة العصية والتكفير ، أكثر مما كانت ناشئة عن النفور من فكرة انحدر الإنسان من أصول حيوانية وضيعة .

ولكن داروين لم يكن يفتقر الى الأنصار المؤيدين لوجهة نظره والمدافعين عنها من أمثال **سير تشارلز لايل** Charles Lyell عالم الجيولوجيا ، **وتوماس هنري هكسلي** Thomas, Henry Huxley عالم الأحياء وجد عالم البيولوجيا المعاصر الشهير **جوليان هكسلي** Julian Huxley . ويعتبر توماس هكسلي أقوى أنصار داروين في ذلك الحين لدرجة أن داروين نفسه كان يصفه بأنه « وكيله العام » بينما كان هكسلي يصف نفسه بأنه « كلب داروين الحارس » . وقد كرس هكسلي جهوده ووقته وعلمه لجمع كل ما يمكن من أدلة وبراهين في مجالات الجيولوجيا ودراسات الإنسان القديم والبيولوجيا والانثروبولوجيا بل وأيضاً من الانتقادات التي وجهت الى الكتاب المقدس ذاته لتعريض داروين ونظريته ، وأفلح الى حد كبير في الدفاع عنها ونشرها ، خاصة وأنه كانت له قدرة فائقة على المناقشة والجدل وذلك فضلاً عن شخصيته العدوانية التي لم يكن داروين يتمتع بمثلها . وبذلك تولى مهمة الدفاع عن النظرية خلال معظم المصادمات العديدة التي وقعت بين الكنيسة والعلم حينذاك حول القضية الداروينية ومشكلة التطورات .

النشوء والارتقاء

ولعل أشهر حالات الصدام الدرامى حول « أصل الانسان » هى اللقاء الذى تم اثناء اجتماع الرابطة البريطانية British Association فى اكسفورد عام ١٨٦٠ ، وكانت الداروينية هى موضوع المؤتمر . وكان يقوم بدور « المدفع الضخم » حسب تعبير داوونز - « على الجانب المعارض الاسقف ويلبرفورس Wilberforce اسقف اكسفورد الذى التفت - فى ختام خطاب عنيف كان يعتقد أنه حطم به نظرية داروين - الى هكسلى الذى كان يجلس على المنصة وقال له بسخرية : احب أن أسأل الاستاذ هكسلى اذا كان ينتمى الى القروء من ناحية جده أو جدته ؟ وقد همس هكسلى الى أحد أصدقائه : لقد أوقعه الله بين يدي ، ثم نهض ليجيب على السؤال . وتقول القصة انه قال : ليس للانسان أن يخجل من أن يكون قرداً . وإذا كان لى جد أخجل من أن أذكره فانه لابد وأن يكون هذا الجد انساناً له عقل قلق متقلب وتفكير غير مستقر ولا يقنع بالنجاح فى مجال نشاطه ، وانما يلقي بنفسه فى المشاكل العلمية التى ليس له بها معرفة حقيقية ، وكل ما يفلح فى أن يفعله هو أن يضفى عليها ستاراً من الغموض عن طريق الخطابة الجوفاء ، وأن يصرف انتباه مستمعيه عن النقطة موضوع الخلاف . وذلك بالالتجاء الى الاستطرادات البليغة والاعتماد فى حذق ومهارة على العاطفة « اليدينية » (داوونز : المرجع السابق ذكره) . وسوف يجد القارئ فى مقال « الاصول البشرية » الذى تقدم ترجمة له فى هذا العدد اشارة الى تلك المساجلة العلمية التى كانت واحدة من اولى المساجلات التى استمرت سنوات طويلة بين رجال العلم واللاهوت حول النظرية على ما ذكرنا .

والظاهر أن افكار داروين وموقفه من الدين قد تبدلت بتقدمه فى السن . فقد كان يؤمن فى شبابه بفكرة الخلق الخاص ، وقد عبر عن اعتقاده بأن « الانسان سيكون فى المستقبل البعيد مخلوقاً افضل وأكمل بكثير مما هو الآن » وذلك فى كتابه المنشور تحت عنوان Life & Letters والذى يضم طرفاً من حياته وعدداً من رسائله الى بعض العلماء المعاصرين له . ويقول داروين فى هذا الكتاب : « ان ثمة مصدراً آخر للاعتقاد بوجود الله ، يرتبط بالعقل ، وله فى نظرى أهمية اكبر بكثير من المصادر المتعلقة بالمشاعر والاحاسيس . وهذا المصدر يأتى من الصعوبة البالغة - أو بالأحرى استحالة تخيل هذا الكون الفسيح الرائع الذى يشمل الانسان بقدرته على النظر الى الماضى البعيد والى المستقبل البعيد أيضاً - على أنه ظهر نتيجة للمصادفة البحتة أو نتيجة للضرورة . وحين افكر بهذه الطريقة أشعر بأنه لا بد لى من البحث عن علة اولى لها عقل بصير يشبه الى حد ما عقل الانسان . وهذا يعطينى الحق فى أن اوصف باننى مؤمن بالله . وقد كانت هذه النتيجة واضحة فى ذهني ، بقدر ما أتذكر ، فى الوقت الذى كتبت فيه « أصل الأنواع » . ومنذ ذلك الحين اخذت هذه الفكرة تضعف بالتدريج ولكن مع شيء من التقلب والتراوح . ولكن هنا يثور الشك : هل يمكن أن نثق فى عقل الانسان - الذى اعتقد كل الاعتقاد انه نما وتطور من عقل بسيط كمقول ايسط الحيوانات وأدناها - حين يستنتج مثل هذه الاستنتاجات الضخمة ؟ » ويرفع داروين يديه عند هذه النقطة مستسلماً - على ما يقول داوونز - ثم يعلن فى النهاية : « لا أستطيع أن ادعى باننى ألقى اقل بصيص من الضوء على مثل هذه المشاكل العميقة ، فان سر بداية الأشياء كلها غير قابل للحل . اما فيما يتعلق بى شخصياً فاننى قانع بأن يكون موقعي هو موقف اللادارى حول هذا الموضوع » (٧) .

(٧) انظر فى ذلك مجلة تراث الانسانية ، المجلد التاسع العدد الاول ، ١٩٧١ ، صفحة ١٢٦ .

ومهما يكن من موقف داروين نفسه وكتابات من الدين فان تلك المساجلات العنيفة الطويلة انصهرت بغير شك في توجيه الأذهان نحو ضرورة إعادة النظر الى « الكتاب المقدس » و « العهد القديم » وبالتالي الى « سفر التكوين » في ضوء النتائج العلمية الحديثة ، على اعتبار أنه قد يمكن للعلم أن يسند المعتقدات الدينية المتعلقة بالخلق وأنه ليس ثمة تعارض بين الاثنين لو أحسن فهم الحقائق العلمية وتأويلها وتسخيرها في فهم الدين . ومقال الدكتور علم الدين كمال عن تطور اللاهوتية الحية فيه كثير من الاشارات الى هذه المسألة . والمهم في ذلك هو أن موقف التشكك من بعض ما جاء في العهد القديم لم يؤد الى انصراف الناس عنه وإنما أدى على العكس من ذلك الى مزيد من العناية والاهتمام والتحليل . وربما كان في هذا وليس في موقف المعارضة ذاتها - يمكن اسهام داروين وكتابات الملهمة وتأثيره في الدراسات اللاهوتية . فلا يزال الكتاب المقدس يشير نفس التساؤلات التي أثارها منذ ألفي سنة تقريباً . وفي ذلك يقول جرين Greene أنه في مؤتمر عقد أخيراً في نيويورك كان « الكتاب المقدس هو الموضوع الذي عالجه العلماء وثار حوله كثير من الجدل والنقاش العلمي الذي اشترك فيه علماء الآثار والدراسات الدينية والمؤرخون ، وانقسم العلماء والمستمعون جميعاً في موقفهم من الكتابات المقدسة . ومع أنه من المفروض منه أن العلم الحديث والبحث الجاد الرصين قد يؤثّران في الأفكار عن الوحي والالهام وما إليهما ، فإنهما لا يستطيعان أن يحلا مشكلة ما اذا كان الكتاب المقدس هو في الحقيقة ما يقول عنه المؤمنون به من أنه سجل لما أوحى الله به عن التاريخ » (٨) . وفي مقال الدكتور فتحي الله خليفة مناقشة وعرض عميق لموقف بعض المفكرين الاسلاميين من مبدأ « الخلق » والدليل عليه .

• • •

هذا الموقف له ما يماثله في مجال الدراسات الانسانية بعامة والعلوم الاجتماعية والانثروبولوجية بخاصة . وعلى الرغم من كل ما قيل من أن نظرية داروين دفعت علماء القرن التاسع عشر الى البحث عن اصول النظم الاجتماعية والثقافية وتحديد المراحل التي مرت بها خلال تطورها ، فان التفكير الاجتماعي التطوري أقدم من داروين بكثير . وليس ثمة حاجة هنا الى تتبع تاريخ ذلك التفكير ، ويكفي أن نذكر أنه في منتصف القرن الثامن عشر - وهو الوقت الذي كانت الأفكار المختلفة عن التطور العضوي والتطور الكوني قد بدأت تتبلور وتنتشر في أوروبا - كانت هناك نظريات متكاملة ورأسخة عن التطور الاجتماعي كما كانت هناك كتب عديدة تتناول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل العميقين ، بمعايير ذلك العصر على الأقل . ومن أفضل الأمثلة على ذلك كتاب جان جاك روسو عن : « مقال عن اصول واسباس اللامساواة بين البشر » الذي يشير اليه الدكتور أحمد أبو زيد في مقاله عن « التطورية الاجتماعية » . ففي هذا الكتاب تتبع روسو تطور الانسان من الوحشية أو الهمجية الى حالة الحضارة الراهنة ، وهو كتاب يكشف عن رأى روسو في انفراد الانسان عن بقية الكائنات بالقدرة على التقدم بفضل ما يتمتع به من العقل والدكاء وقوة التفكير . وفي عام ١٨٥٠ ، أي قبل ظهور كتاب داروين « اصل الأنواع » بتسع سنين كان هربرت سبنسر يضع اسس نظريته عن التطور الاجتماعي ويربط ذلك بالتطور العضوي وذلك في أول كتبه وهو كتاب « Social statics » . مما يعني أن تفكير سبنسر التطوري كان مستقلاً عن داروين في بداية الأمر . والواقع أن اتصال هربرت سبنسر

النشوء والارتقاء

بالتفكير التطوري كان أقدم من ذلك ، فهو يرجع الى عام ١٨٤٠ بالذات حين قرأ كتاب سيمون تشارلز لايل عن **مبادئ الجيولوجيا** Principles of Geology الذى تعرف عنه على تفكير لامارك التطورى . ولكن مع ان فكرة التطور كانت تدور في ذهنه منذ ذلك الحين فانها لم تصبح الفكرة المركزية في كل تفكيره الا في عام ١٨٥٧ وهو يراجع بعض مقالاته لكي ينشرها في كتاب . ففي هذه المقالات تظهر دعوى التطور التى تقوم على **قانون باير في الفسيولوجيا** Faer's Physiological Law الخاص بنمو وظهور المادة العضوية من حالة التجانس الى التغاير ، اى من البناء الموحد المطرد - كما هو الحال في الخلية الجنينية الاولى التى تحمل كل وظائف الحياة - الى الكائن العضوى الكامل بكل بنائه ووظائفه المعقدة المتفاضلة . ولكن من الحق ان يقال ان سبنسر لم يتمكن من ان يربط بطريقة محكمة بين النظريتين البيولوجية والاجتماعية في حدود والفاظ الصراع العام الكلى والبقية للأصلح - وهما المبدأان الاساسيان في الفكر التطورى الداروينى - الا بعد ان نشر داروين « **أصل الأنواع** » . ففي عام ١٨٦٣ - اى بعد ظهور كتاب داروين بأربع سنين - ظهر كتاب **سبنسر عن « المبادئ الاولى** First Principles وهو يعد بحق المدخل الاساسي لكل فلسفته الاجتماعية اذ يعرض فيه كل مبادئ نظريته عن التطور العام (٩) .

وواضح من ذلك ان التفكير الاجتماعى التطورى لم يتخذ شكل الاتجاه الواضح المتميز ولم تصبح له مكانة معترف بها بين المدارس المختلفة الا بعد ظهور كتابات داروين ، ووصل الامر بذلك الاتجاه التطورى الى ان أصبحت له السيطرة - او كادت - على الفكر الاجتماعى كله في النصف الثانى من القرن الماضى ، كما سيطر سيطرة كاملة على الدراسات الانثروبولوجية وبخاصة الانثروبولوجيا الفيزيائية التى تهتم في المحل الاول بدراسة تطور الكائنات الحية عموماً والحيوانات الراقية بالذات حتى ظهور الانسان . وتحول الموقف العلمى تحت تأثير ذلك الاتجاه التطورى الى الأخذ بفكرة ان الانسان المبكر كان حيواناً شبه آدمى ، له مخ اكبر من امخاخ بقية اشباه البشر ، وان التقدم العقلى والأخلاقي لجنس البشرى اما تحقق نتيجة للانتخاب الطبيعى . ومع ان **هربرت سبنسر** هو صاحب الفضل الاول في ظهور مبدأ الانتخاب الطبيعى ، فان داروين كان - في كثير من مواضع الكتاب - يتفوق عليه ويتخطاه في اعتبار ذلك المبدأ هو « **المهندس والأداة في التقدم الاجتماعى** » (١٠) ولكنهما يعتبران بغير شك مسئولين معاً عن التعبير عن ضرورة قيام الداروينيين المعاصرين باقامة علم تطورى للانسان والمجتمع ، بحيث نجد عالماً مثل جوليان هكسلى ينادى بضرورة العمل على ارساء قواعد علم تطورى شامل يدرس تاريخ الكون - بكل مشكلاته - منذ بداياته الاولى حتى آخر واحداث مظاهر التطور البيولوجى والسلوكى عند الانسان . وهذا لا يمنع من ان هؤلاء الداروينيين المعاصرين يختلفون في كثير من الامور عن التطوريين السابقين الذين كتبوا في القرن الماضى ، وان يثيروا بعض الاعتراضات والانتقادات حول عدد

(٩) Barnes, H.E. ; (Herbert Spencer and the Evolutionary Defence of Individualism), in Barnes (ed) : **An Introduction to the History of Sociology**, Chicago University Press 1948, pp. 110-111.

(١٠) Greene, op. cit., p. 88.

من المفهومات التي انتشرت في ذلك القرن بما في ذلك كلمة « الأصلح » التي تعتبر من المصطلحات الأساسية في الفكر الدارويني (١١) .



وعلى الرغم من أننا نتكلم في العادة عن « النظرية » التطورية أو « الاتجاه » التطوري كما لو كان هناك نظرية واحدة فقط أو اتجاه واحد فحسب فإن هناك في حقيقة الأمر أكثر من نظرية وأكثر من اتجاه تختلف فيما بينها في العناصر أو المبادئ التي نأخذها في الاعتبار في محاولتها تفسير أحداث العالم ومكوناته وعناصره وتاريخه . وأهم هذه المبادئ التي يبرزها العلماء التطوريون - سواء في ذلك التطوريون البيولوجيون أو الاجتماعيون - اثنان هما : مبدأ التغير و مبدأ التقدم ، وأن كانت هناك نظريات أخرى تعطي لمبدأ الترتيب أو مبدأ الرغبة في الكمال أهمية قصوى وتفسر التطور بأنه إعادة ترتيب تلك المكونات أو أنه يرمى إلى الوصول إلى الكمال في الكون . وقد كان التقدم والتغير العنصرين الغالبين في نظريات القرن التاسع عشر . ففكرة التطور في أبسط صورها تعني أن الوضع السائد في أي نسق من الأنساق إنما نشأ نتيجة لتغير دائم ومستمر من حالة أولية بسيطة أخذت ترتقي خلال عدة مراحل إلى أن أصبح على ما هو عليه . وهذا معناه أن فكرة التغير ترتبط ارتباطاً قوياً بمبدأ التقدم ، وبالتالي فإن التغير كان دائماً تغيماً هادفاً يتوخى الوصول إلى مستويات أعلى وأرقى . ويصدق ذلك على التقدم العضوي والتقدم الاجتماعي ، فالإنسان نفسه هو أرقى الكائنات العضوية الحية ، كما أن حياته الاجتماعية تتميز بعدد من النظم الراقية التي لا يوجد لها مثيل عند الحيوانات العليا الأخرى . فالكائنات الحية المعقدة تطورت من الصور والأشكال البسيطة للغاية واكتسبت تعقدها وتفصيلها وتنوعها أثناء مرورها بمراحل التطور المتتالية إلى أن ظهر الإنسان العاقل Homo Sapiens الذي يعتبر قمة التطور البيولوجي والعقلي ، كما أن المجتمع والثقافة والنظم الاجتماعية تطورت هي الأخرى بالمثل من مراحل متخلفة أو بدائية إلى مراحل أكثر فأكثر تقدماً إلى أن ظهر مجتمع القرن التاسع عشر بثقافته ونظمه وأوضاعه الصناعية الراقية التي تمثل أيضاً قمة التنظيم الاجتماعي . ولقد كان الإنسان في كل هذا هو الذي يقود كل شيء ويوجهه ويسيره . ولقد ربط هربرت سبنسر بالذات بين هذين المبدأين - مبدأ التغير ومبدأ التقدم - كما لم يربط بينهما أي عالم أو فيلسوف آخر من علماء التطور وفلاسفته ، لدرجة أنه ساوى بين المبدأين وذهب إلى حد القول بأن أي « تغير » هو بالضرورة تغير « تقدمي » . فالتغير يسير دائماً نحو الأفضل والأصلح ، وهو حسب تعبير سبنسر نفسه « ضرورة مفيدة » . ولكن لم تلبث فكرة التقدم أن تراجعت حتى كادت تختفي تماماً في معظم النظريات التطورية الأكثر حداثة والتي تنظر إلى الأمور نظرة أكثر « مادية » .

وليس من شك في أن التغير والتقدم أوضح في عملية التطور من المبادئ الأخرى ومن هنا كان التوكيد عليهما في النظريات التطورية . ومع أن بعض العلماء يرون أن كل عملية تطورية تؤدي في آخر الأمر إلى ترتيب الأشياء في عائلات ورتب ومجموعات وأنساق ، فليس كل ترتيب تطوراً بالضرورة ، وإن كان بعض التطوريين المحدثين يرون أن أي تغير في وضع أجزاء أي بناء من الأبنية العضوية أو الاجتماعية وإعادة ترتيبها هو تطور . والتسليم بأن الترتيب هو حصيلة

النشوء والارتقاء

طبيعية لعملية تطورية يجعل من السهل على المرء أن يرى العلاقة بين التطور والرغبة في تحقيق الكمال بل وايضاً العلاقة بين التطور والتقدم ، وان العملية التطورية هي - على هذا الأساس - انتقال خلال سلسلة متصلة من المراحل والحالات المتتابعة المتكاملة .

والمعروف أن داروين حين نشر كتاب « أصل الأنواع » لم يكن بين يديه سوى حفنة صغيرة من الرئيسات الحفرية التي كان قد تم التعرف عليها وتحديد خصائصها . ولكن لم تلبث البحوث والاكتشافات الأركيولوجية والمتعلقة بالسلالات البشرية القديمة أن توصلت الى أعداد كبيرة من الحفريات الخاصة بالانسان الحديث سواء في أمريكا أو أوربا ، وقد عكف على دراسة تلك الحفريات عدد كبير من العلماء منذ الثمانينيات من القرن الماضي بقصد تحديد الطريق الذي سلكته تلك الرئيسات في تطورها . وقد وجد هؤلاء العلماء كثيراً من الصعوبات والعقبات في ذلك نظراً لقلة ما عُثر عليه من حفريات الرئيسات التي كانت تعيش في مناطق الغابات الاستوائية مما يجعل معرفتنا بالتاريخ المبكر للرئيسات معرفة ناقصة الى حد كبير كما أن الاكتشافات الحديثة تغير باستمرار الكثير من وجهات النظر السابقة وتقلبها تماماً . وفي المقال المترجم في هذا العدد جانب من قصة تطور الرئيسات وأسلاف الانسان الحديث وبعض ما يعترض الباحثين من صعوبات ، وكذلك جانب من وجهات النظر المختلفة للموضوع . وقد يكفي أن نذكر هنا ما أعلنه الدكتور ريتشارد ليكي - مدير المتحف الوطني في كينيا - في نوفمبر ١٩٧٢ أمام الجمعية الجغرافية الوطنية في واشنطن عن اكتشاف بقايا جمجمة يرجع تاريخها الى مليونين ونصف مليون سنة مضت ، وهذه الجمجمة ترجع بذلك الى مليون ونصف مليون عام عن أقدم أثر أمكن العثور عليه حتى ذلك الحين ، كما أنه تم اكتشاف عظام ساق ترجع الى تلك الحقبة ذاتها من التاريخ في جبل حجرى باحدى الصحراوات شرقى بحيرة رودلف في كينيا . ويبدو أن هذا الاكتشاف سوف يقلب النظريات القائمة بشأن تطور الانسان من أسلافه المبكرين من عصور ما قبل التاريخ . فنظريات التطور الحالية ، وعلى رأسها نظرية داروين ، تذهب الى أن الانسان تطور من مخلوق بدائي كانت له سمات فيزيقية أقرب الى سمات القردة العليا على ما سبق أن ذكرنا ، وأن أقدم اثر للانسان ككائن منتصب القامة يرجع الى نحو مليون سنة فقط ، في حين أن الاكتشاف الجديد يدل على أن الكائن البشرى المنتصب القامة الذي يسير على ساقيْن اثنتين لم يتطور عن كائن أكثر بدائية أو أنه انحدر من سلالة احد تلك الأدميات الشبيهة بالقردة وانما عاصرها منذ حوالى مليونين ونصف مليون سنة . وليس من شك في أنه لو صحت هذه النظرية لهدمت نظرية التطور الدارويني من أساسها ودعمت نظرية الخلق المستقل ولأمكن بذلك التقريب بين العلم والدين بل وسد الثغرة التي تبدو قائمة في الوقت الحالى بينهما .



وأياماً ما يكون الأمر ، فواضح الآن أن التطور ليس بالعملية البسيطة ، وأن مبدأ الخلق لا يتعارض تعارضاً تاماً مع فكرة التطور ، بمعنى أن يكون التطور داخل كل نوع على حدة ويؤدى الى الكمال . وفي ذلك يمكن القول مع داروين « أن العامل المسيطر الذى بدوره تصبح العملية كلها خالية من المعنى هو الانتخاب الطبيعى . وليس الانتخاب الطبيعى في حد ذاته شيئاً واحداً بسيطاً بل هو على العكس نتيجة اصلح مواعمة بين مكونات البيئة المحيطة باحدى السلالات الحيوانية من

ناحية ، وكل خصائص التكوين الجسمي لتلك الحيوانات ذاتها من الناحية الاخرى . فمن بين السلالة كلها انما تنجح في البقاء والتناسل وبالتالي في توريث خصائصها الجوهرية تلك الافراد التي تفوز بافضل المميزات الوراثية اثناء عملية المواءمة وبذلك تصبح ذريتها اكثر نسبياً من ذرية بقية افراد السلالة . ومن هنا كانت السلالة - ككل - تميل الى تعديل نفسها نحو صورة افضل واصلاح (البقاء للأصلح) . وقد يصل التأثير المتبادل بين الحيوانات وبيئتها في كل ذلك الى درجة من التعقيد يصعب معها تحليله تحليلًا دقيقاً « (١٢) .

الا ان دراسة التطور البيولوجي والاجتماعي لا تقتصر دائماً على دراسة الماضي ولا تكتفى بالبحث عن المراحل التي مر بها الكائن البشري خلال تاريخه الطويل وانما هي تمتد الى دراسة الحاضر ومحاولة التعرف على مستقبل الاجيال القادمة والتكهن بنوع التغيرات التي سوف تطرأ على تكوينهم الفيزيقي والبيولوجي وعلى شكل الثقافة والمجتمع والنظم التي سوف تسود حينذاك . ويلجأ العلماء التطوريون المعاصرون الذين يهتمون بهذه المشكلات الى اسقاط الماضي على المستقبل ، فاذا كان الانسان خلال الثلاثين أو الأربعين الف سنة الماضية التي انقضت منذ ظهور الانسان الحديث قد عمل دائماً على تحسين احواله والسيطرة على موارد الطعام والتحكم في الطبيعة وتسخيرها لصالحه ، كما تمكن من ابتكار وسائل كثيرة ومتنوعة لتقوية روابطه الاجتماعية مما ادى الى ظهور الحضارات العديدة السابقة عبر القرون الماضية ، فالأغلب انه سوف يستمر في مثابرته وجهاده في سبيل تحسين الاسس التي تقوم عليها حياته تمهيداً للدخول في عصر جديد ، أو عصور جديدة متتالية يتميز كل منها بلامح وسمات خاصة . وليس من شك في أن التطور الاجتماعي والثقافي سيكون أسرع وأوضح من التطور البيولوجي الذي يحتاج الى عشرات الآلاف من السنين ، ولكن هذا التطور الاجتماعي والثقافي سيكون في الوقت ذاته تطوراً موجهاً وسفيراً يستعين بخبرات الآلاف الطويلة من السنين الماضية . وكما يقول اللورد تويدزموور Lord Tweedsmuir في مقال له بعنوان « الجانب الآخر من التل » The other side of the Hill : « ان العقل التفتيح البرن الذي يؤمن بضرورة التغير ويعكف في صدق واخلاص على تفهم الظروف الجديدة هو من أهم الامور التي تدل على أن الانسان لم يخلق عبثاً ، والذين يعتنقون هذا الرأي يعملون كل ما في طاقتهم للتوفيق والملاءمة بين هذه التغيرات والاسس الجوهرية المستمدة من الماضي ، فاما الذين يرون في الماضي شيئاً ميتاً جامداً فيتحتّم عليهم الوقوف بكل قواهم في جانب الثورة والطفرة ، واما الذين يعتبرون الماضي هو القالب الذي يُصاغ فيه الحاضر والمستقبل وأن له القدرة على التشكل في صور مختلفة دون أن يفقد شيئاً من قوته وامكانياته فينظرون الى الماضي دائماً بعين الريبة والشك ، ولكنهم يبذلون جهدهم مع ذلك لكى يفهموه ويتعلموا من دروسه ويتجنبوا الطرق القصيرة المباشرة التي لن تؤدي الا الى طريق مغلق مسدود » (١٢) .

(١٢) انظر في ذلك ترجمة : احمد ابو زيد لكتاب وليام هاولز « ما وراء التاريخ » مؤسسة فرانكلين بالاشتراك مع مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥ صفحة ٢١ .

(١٢) الرجوع السابق ، صفحة ٤٦٥ .

علم الدين كمال

تطور الكائنات الحيّة

أولاً : مقدمة

(١) تاريخ الأرض :

يعتقد معظم العلماء أن كوكبنا المعروف بالأرض نشأ عن انفصال جزء صغير من الشمس، ولقد حاول الباحثون منذ زمن طويل تقدير عمر الأرض ، وفي الماضي قدّر عمر الأرض من ٤٠ مليوناً الى ١٠٠ مليون سنة، أما في الوقت الحاضر فتعتمد أكثر الطرق دقة لتقدير عمر الأرض على النشاط الإشعاعي Radioactivity ، فالمواد ذات النشاط الإشعاعي الموجودة في المعادن داخل قشرة الكرة الأرضية تتفتت في الطبيعة بسرعة ثابتة ، فمثلاً يتحطم عنصر اليورانيوم Uranium الى عناصر أخرى (هي غاز الهيليوم helium ونوع خاص من الرصاص ووزنه الذري atomic weight يساوي ٢٠٦) بسرعة ثابتة بحيث يبقى حوالى ثلاثة أرباع اليورانيوم الأصلي بدون تغيير بعيد

✻ الأستاذ الدكتور علم الدين كمال استاذ بكلية العلوم جامعة القاهرة . كان استاذاً بجامعة الكويت وهو من العرب الفلال الحاصلين على درجة D. Sc. وله مؤلفات كثيرة بالانجليزية .

٢٠٠٠ مليون سنة ، وبذلك تكون نسبة اليورانيوم الى هذا النوع الخاص من الرصاص مقياساً لتقدير عمر اية صخرة ، وباستعمال هذه الطريقة قُدر عمر أقدم الصخور الموجودة بالقشرة الأرضية بحوالى ٢٠٠٠ مليون سنة (ومن الجائز أن تكون هناك صخور عمرها أكبر ولكنها لم تُكتشف بعد) ، وبذلك نستطيع أن نؤكد أن عمر كوكب الأرض أكثر من ٢٠٠٠ مليون سنة .

وانه لجدير بالذكر أننا حينما نحسب عمر أقدم الصخور فإن هذا لا يعنى أننا قد حسبنا عمر الأرض نفسها منذ أن انفصلت عن الشمس في الكون ، والسبب في ذلك أن زمناً طويلاً جداً يجب أن يكون قد مر كانت خلاله الأرض تتكون من كتلة ملتهبة من الغازات والسوائل تدور في الفضاء مبتعدة عن الشمس ، ثم بدأت تبردت تدريجياً وابتدأت بعض الصخور تتكون في قشرتها، لذلك يقدر حديثاً بعض علماء الجيولوجيا عمر الأرض بحوالى ٣٠٠٠ مليون سنة وبعضهم بحوالى ٥٠٠٠ مليون سنة والبعض الآخر يقول أن عمرها ما بين ٥٠٠٠ - ١٠٠٠ مليون سنة .

ولقد قسم العلماء تاريخ الأرض الى مجموعة من خمسة أحقاب eras هي : الحقب أو الدهر العتيق Archeozoic Era والحقب الفجرى Proterozoic Era والحقب القديم Paleozoic era والحقب الوسط Mesozoic Era والحقب الحديث Cenozoic era ، ثم حسبوا مدة أو دوام كل حقب وقسموه الى عصور periods ، ثم قسم كل عصر الى أقسام أصغر سموها عهوداً epochs ، وبين هذا الجدول مدة كل من هذه الأحقاب الخمسة :

الحقب	مدته مقدرة بملايين السنين
العتيق	٤ - ٢٠٠٠ (٤)
الفجرى	٢٠٠٠ - ٥٠٥ (١٤٩٥)
القديم	٥٠٥ - ٢٠٥ (٣٠٠)
الوسط	٢٠٥ - ٧٥ (١٣٠)
الحديث	٧٥ - الآن (٧٥)

بداية الدهر صخرات

(٢) نشأة الحياة :

يجب علينا أولاً - قبل أن نناقش كيف نشأت الحياة فوق كوكبنا الأرض - أن نذكر أنه من المحتمل أن تكون هناك اشياء حية في مكان آخر من الكون ، ومع ذلك - لو كان هذا حقيقياً - فإن هذه الأشياء الحية غير معروفة لنا ويجب أن تكون قد تكونت من أصل آخر يختلف عن كائناتنا الحية ، وبمعنى آخر يمكننا القول أن هذا النوع الخاص من الحياة المعروف لنا نشأ فوق الأرض وظل دائماً قصراً عليها .

ولقد ظلت الأرض بعد أن تكونت - ولمدة ملايين عديدة من السنين - تتربك من كتلة

تطور الكائنات الحية

ملتبهة لا تسمح إطلاقاً بأن تكون بيئة لاي نوع من الحياة ، وبالطبع لم تكن أول أشياء حية ظهرت فوق كوكبنا مهيتة لأن تترك أية حفريات Fossils لأنها لم تكن تحتوى على أجزاء صلبة (وكفاعدة عامة ، الأجزاء الصلبة فقط هي التي تحفظ على صورة حفريات) . ولقد فحص العلماء اقدم صخور الأرض التي يبلغ عمرها ٢٠٠٠ مليون سنة ولكنهم لم يجدوا أى دليل على وجود الحياة الا في الصخور التي تكونت منذ ١/٤ هذا الزمن فقط (أى منذ ٥٠٠ مليون سنة) . وعلى أية حال يمكننا القول ان الأرض أصبحت مكاناً مناسباً للحياة منذ حوالي ٢٠٠٠ مليون سنة (من ١٠٠٠ الى ١٥٠٠ مليون سنة في رأى بعض العلماء و ٣٠٠٠ مليون سنة في رأى البعض الآخر) .

وكيفية ظهور الحياة ما زالت موضع دراسة وان كانت الأبحاث الحديثة في الكيمياء الحيوية Biochemistry وعلم الخلية Cytology والفيروسات Viruses قد ألقت بعض الضوء على هذه المشكلة ، ولكن العلماء لم يصلوا بعد الى حل لهذا السر وربما لن يصلوا اليه الى الأبد . وأقدم نظرية تفسر نشأة الحياة هي نظرية النشوء الذاتي أو التلقائي Spontaneous Generation ، وتبعاً لهذه النظرية تنشأ الأنواع المختلفة من الحياة حتى المعقدة منها تلقائياً من مواد غير حية ، فمثلاً كان الفيلسوف الاغريقى الشهير أرسطو Aristotle يعتقد أن البعوض والبراغيث نشأت من المواد المتحللة ، ولكن تمكن الطبيب الايطالى ردى Redi في القرن السابع عشر والقسيس الايطالي سبالانزاني Spallanzani في القرن الثامن عشر من اثبات خطأ هذه النظرية ، ولكن بعد اكتشاف البكتريا Bacteria ظل العلماء يؤمنون بإمكانية نشوء هذه الكائنات الدقيقة جداً تلقائياً من أى وسط عضوى Organic Medium حتى تمكن العالم البكتريولوجى الفرنسى الشهير باستير Pasteur من اثبات خطأ هذا الرأى بالتجربة .

والنظرية الثانية هي النظرية الكونية Cosmozoic Theory التي تنادى بأن البذور أو الجراثيم Apores الاولى للحياة وصلت الى كوكبنا بطريقة ما من مكان آخر في الكون . ولكن هذه النظرية غير مقنعة لسببين : **الأول** أنها لا تفسر كيفية نشوء الحياة على الإطلاق وانما تغير منشأها من الأرض الى مكان بعيد وغير محدد من الكون ، **والسبب الثاني** أن الجفاف الشديد والبرد القارص والإشعاع القوي الذى يتميز به الفضاء فيما بين الكواكب المختلفة لا يسمح إطلاقاً لبذور الحياة - حتى الأنواع التى تستطيع مقاومة الظروف غير المناسبة - بأن تمر من كوكب الى آخر .

والآراء الحديثة للعلماء في شرح كيفية نشوء الحياة معقدة ولا تهم القارىء غير المتخصص، ولكن كل ما يمكننى قوله هنا هو أن حالة البحار البدائية من حيث درجة الحرارة والإشعاع والتركيب الكيميائي شجعت على تكوين وبقاء عدد كبير جداً من مركبات الكربون Carbon المختلفة ، ثم بواسطة عدد لا يحصى من اتحدات هذه المركبات بعضها ببعض (ليس بالصدفة كما يقول بعض العلماء وانما هي « صدفة موجهة » من الخالق سبحانه وتعالى في رأى الكاتب) تكونت أجهزة فيزيائية كيميائية Physico-chemical لها طبيعة ثابتة نسبياً وتتميز بالصفات الأساسية للحياة . ويعتقد بعض العلماء أن هذه الكائنات البدائية أو الأولية Proto - organisms كانت تشبه في أولى مراحلها **الجين Gene** (الجين هو الذى يحمل الصفات الوراثية ويوجد على الكروموزومات Chromosomes داخل النواة nucleus في خلايا جميع الكائنات الحية) ثم مجموعة من الجينات أى يمكن اعتبارها كروموزوماً يعيش معيشة مستقلة . بينما يعتقد

علماء آخرون أنه يمكن مقارنتها بفيروس Vils يعيش معيشة حرة ، وعلى أية حال فكل ما يمكن تأكيده أن أول الأشياء الحية التي ظهرت على الأرض لم تظهر على هيئة خلايا واجبا بصورة أشياء أبسط من الخلايا بكثير يمكن تسميتها جزيئات حية Living molecules ، بل يمكننا القول بأن التقدم من مرحلة الجزيء الحي إلى مرحلة الخلية الواحدة (مثل حيوان الأميبا Amoebe) يساوي على الأقل التقدم من مرحلة الأميبا إلى الإنسان .

(٣) الخلق الخاص والتطور :

يوجد حامياً في العالم ما يقرب من مليون نوع species من الحيوانات وحوالي ١/٤ مليون نوع من النباتات (هذا بالإضافة إلى الأنواع التي لم تكتشف بعد) ، وفي الماضي كانت هناك فكرتان تفسران الاختلافات بين هذه الأنواع العديدة من الكائنات الحية ، وهاتان الفكرتان هما :

أ - فكرة الخلق الخاص Special creation : وهي تنادي بأن كل نوع من الكائنات الحية أتى إلى الوجود مستقلاً تماماً بواسطة عملية الخلق الخاص ، أي أن الخالق سبحانه وتعالى خلق كل نوع من الحيوانات والنباتات محتويًا على نفس التركيبات التي نراها فيها الآن . وبذلك نستطيع أن نقول أن الغرض الأساسي لتعاليم فكرة الخلق الخاص هو عدم تغيير النوع . وفي الماضي كان لهذه الفكرة مؤيدون كثيرون من العلماء والفلاسفة أما في وقتنا الحاضر فمعظمهم يرفضونها رفضاً قاطعاً .

ب - نظرية التطور العضوي Organic Evclution : تنادي هذه النظرية بأن كل نوع في المملكة الحيوانية والنباتية أتى إلى الوجود من نوع آخر كان يعيش قبله بواسطة عملية تعرف بالتطور العضوي ، ويبدأ التطور من بعض الاختلافات التي توجد بين الآباء والأمهات Parents وذرياتهم Off springs وترجع الاختلافات الموجودة بين المجموعات الأكبر (مثل العائلات families والفصائل Orders) ، إلى عدم التشابه بين الأنواع الذي يزداد مع الزمن بواسطة نفس العملية ، ولو حدث التطور في مجموعة واحدة من أفراد نوع ما من الكائنات فإن المجموعات الأخرى ستستمر في نشر نوعها بدون تغيير ، ويمكن القول أن الاتجاه العام للتطور هو زيادة تعقيد الأعضاء أي تكوين كائنات عليا من كائنات دنيا .

وكلمة تطور هذه تعني التغيير التدريجي المستمر خلال فترات طويلة من الزمن ، وعملية التغيير ظاهرة عامة فنحن لا نعرف شيئاً غير متغير ، فدراسات علم الفلك Astronomy بينت أن الكون Universe - بما فيه مجموعتنا الشمسية Solar system - قد قام بعملية تطور بمقياس كوني خلال أزمان طويلة للغاية ، والدراسات الجيولوجية تقدم قرائن قوية بأن كوكب الأرض كان ولا يزال معرضاً لعمليات تطورية مستمرة في صفاته الفيزيائية والكيميائية (وهذا هو ما يعرف بالتطور غير العضوي Inorganic evolution) .

وفي الماضي اعتقد علماء وفلاسفة كثيرون أن نظرية التطور بدعة تبليبل الأذهان بل قد تبلغ حد انتهاك حرمة العقائد المقدسة ، أما في زمننا الحاضر فقد أصبح التطور حقيقة يؤمن بها معظم أو كل العلماء والباحثين نتيجة للدراسات الحديثة في مختلف الفروع (وهذا ما سوف نناقشه في الجزء الثاني من هذا المقال) ويدرس في جميع الجامعات . أما طريقة التطور فيوجد اختلاف بين

تطور الكائنات الحية

المشتغلين بالعلوم بشأنها ولذلك يعتبر تحديد العمليات التي حدث التطور بواسطتها من أهم مشاكل علم البيولوجيا Biology الحديث (وهذا ما سوف نناقشه في الجزء الثالث من المقال) .

ويجب أن يكون مفهوماً تماماً أن قبول حقيقة التطور لا يعنى بأى حال من الأحوال أى تشكك في الإيمان بالله سبحانه وتعالى ، شريطة أن نؤمن بأن جميع العمليات التطورية لم تحدث جزافاً بل بإرادة الخالق عز وجل ، وفي الحقيقة لا يمكن اعتبار التطور بأنه نظرية ضد الدين أكثر من نظرية الخلق الخاص ، فالاختلاف بين النظريتين يكمن في الطريقة التي خلق بواسطتها الخالق سبحانه وتعالى الأنواع العديدة من الكائنات الحية .

ثانياً : أدلة التطور :

سنتناول الآن باختصار الأدلة evidences التي ساعدت علماء البيولوجيا على الجزم بأن الأنواع المختلفة من النباتات والحيوانات - سواء تلك التي تعيش في عصرنا هذا أو التي كانت تعيش في الماضي السحيق - نشأت بواسطة عمليات التطور ، ولقد استنبط الباحثون هذه الأدلة من سبعة فروع مختلفة من علم البيولوجيا هي :

- ١ - علم التشريح المقارن Comparative anatomy
- ٢ - علم الأجنة Embryology
- ٣ - علم التقسيم Taxonomy
- ٤ - علم الحفريات Palaeontology
- ٥ - علم التوزيع الجغرافي للحيوانات والنباتات Biogeography
- ٦ - علم وظائف الأعضاء أو الفسيولوجيا Physiology
- ٧ - علم الوراثة Genetics وعلم استئناس الحيوانات والتربية الانتقائية Domestication and Selective Breeding

ويمكن القول أن الأدلة المستنبطة من فرع واحد قد تكون غير كافية تماماً بمفردها ولكن لو اخذت الأدلة من جميع الفروع لتأكدت لنا تماماً حقيقة التطور .

(١) الأدلة المستمدة من علم التشريح المقارن :

لو فحصنا التركيبات الخارجية والأعضاء الداخلية للحيوانات سواء أكانت في المجموعات المختلفة من المملكة الحيوانية أم في مجموعة واحدة منها كالفقاريات Vertebrates فلسوف نجد عشرات عديدة من الحقائق الهامة التي لا يمكن تفسيرها إلا لو اقتنعنا بنظرية التطور . فمثلاً يوجد في جميع الفقاريات منطقة رأس وجذع وذيل وزوجان من الأطراف Limbs (أو الزعانف Fins في الأسماك) ، كما أن الأعضاء الداخلية لجميع الفقاريات (كالجهاز الهضمي والجهاز التنفسي والجهاز الدوري) متشابهة إلى حد كبير ولكن بالطبع نلاحظ تحورات خاصة لها علاقة وثيقة بطريقة حياة الحيوان ، ولذلك يمكن لعلماء التشريح المقارن وضع خطة مميزة

للحيوانات الفقارية عامة . وينطبق نفس الكلام على المجموعات الأخرى من الحيوانات كالديدان المفلطحة Platyhelminthes والمفصليات Arthropoda ، ويزداد التشابه إذا قارنا الأجزاء المختلفة في مجموعات أصغر كالحشرات Insecta أو الأسماك Pisces أو الطيور Aves أو الثدييات Mammalia . وبمعنى آخر لو درسنا جهازاً معيناً في الأمثلة المختلفة من الحيوانات في مجموعة ما فسيشعر الباحث حتماً أن هذا الجهاز أو التركيب مشتق من نموذج أولي Prototype يختلف اختلافاً طفيفاً في الأجناس Genera المختلفة لهذه المجموعة . ويؤكد هذا التشابه في التصميم الأساسي حقيقة التطور . ويمكن إعطاء أمثلة عديدة جداً في كل مجموعة من الحيوانات ، فعند دراسة العظام الموجودة في زعنفة الحوت وجناح الخفاش أو الطائر والقدم الأمامية للحصان وذراع الإنسان يتبين بوضوح وجود تشابه في التصميم . ونظرة عامة على العمود الفقري Vertebral column في الرتب classes المختلفة من الفقاريات تؤكد لنا وجود تشابه كبير في تركيبه وطريقة تكوينه . والدراسات التي قام بها كاتب المقال في تكوين الجمجمة الفصروفية والجمجمة العظمية في الأنواع المختلفة من السزواحف Reptilia أدت إلى نفس النتيجة .

والتطور يفسر بسهولة التشابه التشريحي بين الحيوانات بأن كل مجموعة منها قد توارثت خطة متشابهة من الأسلاف Ancestors المشتركة لهذه المجموعة . ولقد تحول كل قسم أو جنس أو نوع من هذه المجموعة بطريقة خاصة تبعاً لنوع حياة الحيوان ، ولكنها جميعاً ظلت متشابهة . وحيث أن للحيتان Whales وجميع الثدييات الأخرى سلفاً مشتركاً في الماضي السحيق فإن عظام الطرفين الأماميين للحيتان ظلت محتفظة بتشابه كبير للأطراف الأمامية لبقية الثدييات بالرغم من معيشة الحيتان في الماء . ولقد اقتنع معظم العلماء منذ عصر داروين بأن التشابه التشريحي الشديد يجب أن يكون مبنياً على علاقة قرى وثيقة بينما التشابه التشريحي الأقل درجة يكون مبنياً على علاقة قرى أبعد .

وسأذكر الآن بشيء من التفصيل مثلاً واحداً يوضح مدى التشابه في التصميم الأساسي للحيوانات وهو أطراف ذوات الأربع Tetrapoda (البرمائيات والزواحف والطيور والثدييات) . فكل من الطرف الأمامي fore-limb والطرف الخلفي hind-limb ينقسم إلى ٤ مناطق يمكن تحريكها بسهولة مع بعضها البعض . ويتكون الطرف الأمامي في جميع ذوات الأربع من عضد upper-arm ومساعده fore-ram ورسغ wrist ويد manus تحمل عادة خمس أصابع ، كما يتكون الطرف الخلفي من فخذ femur وساق shank ورسغ القدم ankle وقدام pes تحمل عادة أيضاً خمس أصابع . ويتكون هيكل العضد من عظمة واحدة هي العظم العضدي humerus ، بينما يتكون هيكل الساعد من عظمتين متوازيتين هما الزند radius والكعبرة ulna ، وتدعم الرسغ تسع عظام صغيرة تسمى الرسغيدوية carpals مرتبة في ثلاثة صفوف ، وتحتوي اليد على مجموعتين من العظام: مجموعة من خمس عظام تعرف بالعظام المشطيدوية metacarpals تدعم راحة اليد ومجموعة من العظام السلامية phalanges تدعم الأصابع (يحتوي الأصبع الأول pollex عادة على سلاميتين بينما يحتوي كل من بقية الأصابع على ثلاث سلاميات) . أما في الطرف الخلفي فيتكون هيكل الفخذ من عظمة واحدة هي العظم الفخذي femur ، بينما تدعم الساق عظمتان متوازيتان هما القصبة tibia والسظبية fibula ، وتوجد في رسغ القدم ٩ عظام صغيرة تسمى العظام الرسغيدوية tarsals مرتبة في ثلاثة صفوف ، وتحتوي القدم على مجموعتين من العظام: مجموعة من ٥ عظام مشطيدوية metatarsals تدعم المشط القدي ومجموعة من العظام السلامية phalanges تدعم أصابع القدم . وبالنظر للاحظ بعض الاختلافات في تركيب عظام الأطراف (كان

تكبر احدى العظام او تصغر او حتى تختفى او تلتحم عظمتان معا (في الانواع المختلفة التابعة للدوات الاربع لكى تصبح هذه الاطراف ملائمة للقيام بالوظائف المختلفة (كالمشى أو الطيران أو السباحة أو الحفر) ، ولكن يبقى التصميم الاساسى لهذه العظام واضحاً جلياً .

الأعضاء الأثرية Vestigial organs: الأعضاء لأثرية عبارة عن أعضاء قرمة لا فائدة لها عادة توجد في عدد من الحيوانات (وأحياناً النباتات) أقاربها relatives تحتوي على هذه الأعضاء في صورة كاملة وتؤدي وظيفة ما ، وتمثل هذه الأعضاء دليلاً مقنعاً على حدوث التطور مستنتجاً من علم التشريح المقارن اذ لا يمكن تفسير وجودها الا بأنها جزء من تصميم عام كان موجوداً في الأسلاف ولم يختف تماماً بالرغم من أنها قد أصبحت عديمة الفائدة . **ولقد قدم العالم الألماني فيدر شاييم Weidersheim قائمة تحتوي على حوالى مائة عضو أثرى توجد في الإنسان سنذكر بعضها هنا بإيجاز .** وخير مثال هو الزائدة الدودية vermiform appendix التي لا تقوم بأية وظيفة في الإنسان فضلاً عن أنها قد تمرضه اذا ما التهابت ، أما في الثدييات التي تأكل غذاء خشناً يحتوي على كمية كبيرة من السيلولوز فاننا نجد أن الزائدة الدودية تكون ذات حجم كبير وبداخلها يتم هضم جزء من الطعام بواسطة الانزيمات الهاضمة enzymes ، ولذلك لا يمكن تفسير وجود الزائدة الدودية بسهولة في الإنسان الا بأنها ميراث ضامر من أسلاف كانت تأكل طعاماً خشناً . **والمثال الثاني هو عضلات الأذن ear-muscles** ، فكثير من الثدييات لها القدرة على تحريك آذانها لكى تحدد مصدر الصوت بكفاءة ، أما في الإنسان فيوجد جهاز عضلى كامل لتحريك الأذن ولكن في صورة ضامرة وبدون فائدة حقيقية . **والمثال الثالث هو الغشاء السرامش nitcitating membrane (الجفن الثالث)** ففي معظم الفقاريات يكون هذا الغشاء على هيئة ثنية جلدية نصف شفافة في الزاوية الداخلية للعين ويمكن سحبها بسرعة تجاه الزاوية الخارجية وبذلك تغطي سطح العين كله ، أما في جميع الثدييات بما فيها الإنسان فان الغشاء السرامش يكون ضامراً وبدون أية فائدة . وكذا يمكن اعتبار **ضروس العقل wisdom teeth** في الإنسان أعضاء أثرية لا فائدة منها لأنها لا تستعمل في تفيت الطعام لصغر حجمها ، أما في الرئيسيات الأخرى (مثل القرود) فان ضروس العقل تكون قوية ومفيدة مثل بقية الأسنان . **والمثال الأخير للأعضاء الأثرية هو العضلات التي تحرك الذيل والتي توجد في جميع الثدييات سواء تلك التى لها ذيل أو التى لا يوجد لها ذيل** مثل الرئيسيات المتقدمة كالإنسان .

وتوجد أمثلة كثيرة للأعضاء الأثرية في الحيوانات الأخرى ، فمثلاً لا توجد للشعابين أية أطراف ولكن بعض الأنواع البدائية مثل (ثعبان الپايثون python والبو Boa) تحتوي على آثار صغيرة للطرفين الخلفيين ، كذلك تحتوي الحيتان على صيوانى الأذنين مثل جميع الثدييات الأرضية ولكن في صورة ضامرة وعديمة الفائدة ، وبالرغم من أن الحيتان ينقصها الطرفان الخلفيان والحزامان الحوضيان pelvic girdles فان قليلاً من أنواع الحيتان تبقى له آثار للحزامين الحوضيين ، وهناك أنواع قليلة من الخنافس beetles لها جناحان ضامران لا يقدران على الطيران ولا فائدة لهما ، وأخيراً يوجد في بعض أنواع اللافقاريات والفقاريات التى تعيش باستمرار في كهوف عميقة حيث الظلمة الدائمة زوج من العينين الضامرتين لا فائدة لهما لانهما لا تستطيعان الرؤية .

ويؤمن عالم التطور الأمريكي المصارع سيمبسون Simpson أن بعض الأعضاء الأثرية التي تفقد وظيفتها الأصلية قد يحدث فيها تخصص لأداء وظيفة أخرى . فمثلاً نجد أن جناح طائر البطريق penguin ضامر إلى حد كبير بحيث لا يسمح بالطيران ولكنه أصبح مجدافاً كفوّاً للسباحة ، وكذلك جناح النعامة ostrich صغير للغاية ولكنه يستعمل كعضو للتوازن خصوصاً حينما يغير الطائر اتجاهه وهو يجرى بسرعة .

(٢) الأدلة المستمدة من علم الأجنة :

توجد في علم الأجنة حقائق شتى يمكن توقعها فقط لو كان التطور قد حدث فعلاً ولا يمكن تفسيرها على أى أساس آخر ، لذلك نجد أن علم الأجنة يقدم لنا أدلة قوية وكثيرة على حدوث التطور . وقبل أن نسردها هذه الأدلة يستحسن أن نناقش باختصار موضوعين :
قوانين فون بير Von Baer ونظرية هيكل Haeckel .

قوانين فون بير : توصل العالم الألماني فون بير عام ١٨٢٨م - نتيجة لأبحاثه الفيزيائية في التكوين الجنيني - إلى عدد من الاستنتاجات تعرف بقوانين فون بير ، ويمكن تلخيصها هنا كالتالى :

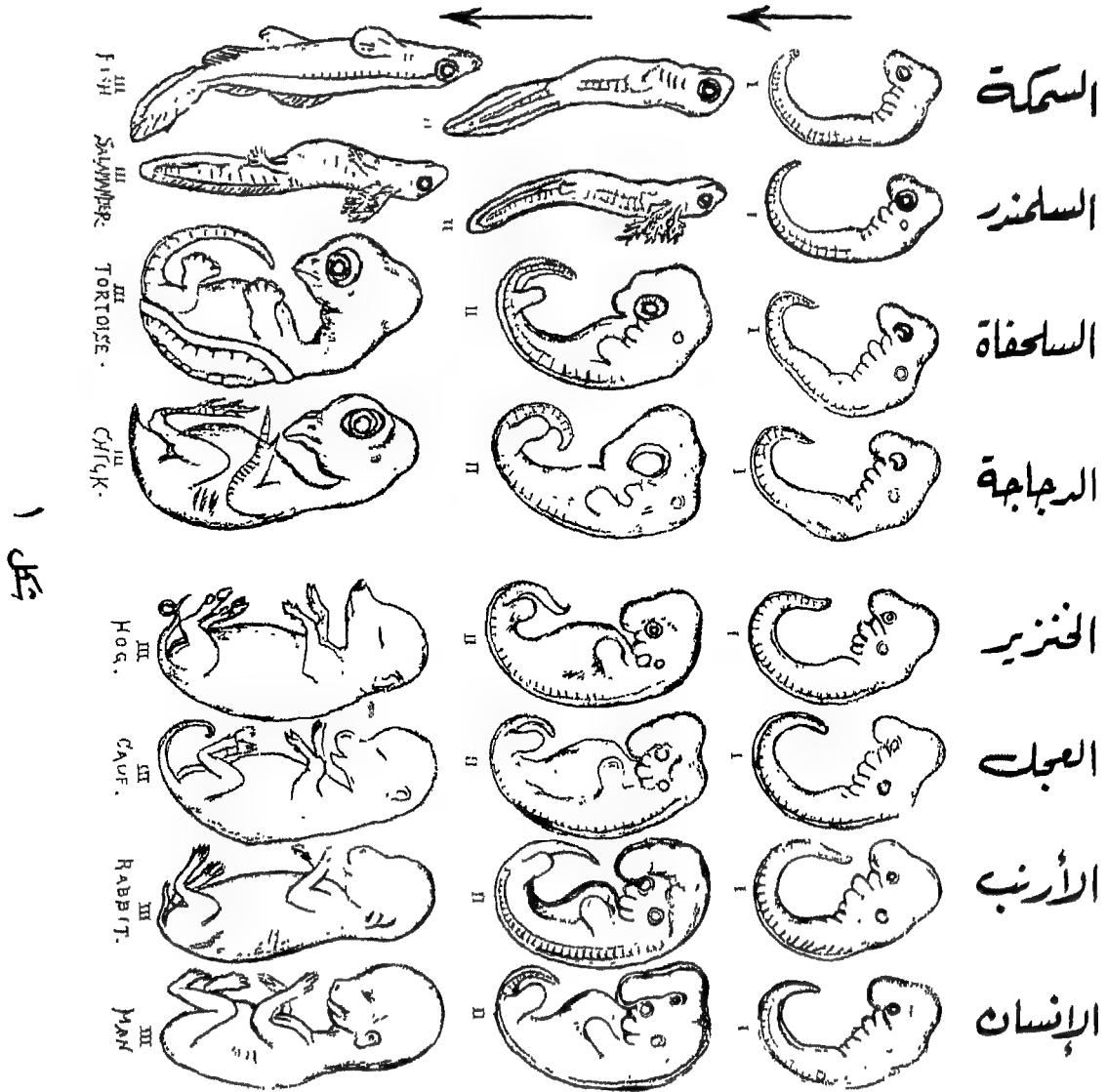
- ١ - أثناء عملية التكوين ابتداء من طور انبويضة الملقحة Fertilized Ovum تظهر الصفات العامة قبل الصفات الخاصة .
- ٢ - فى الأجنة المختلفة تظهر الصفات الأقل عموماً من الصفات الأكثر عموماً ثم تظهر أخيراً الصفات الخاصة .
- ٣ - أثناء عملية التكوين الجنيني يتعمد الحيوان أكثر ثم أكثر عن شكل بقية الحيوانات .
- ٤ - الأطوار التكوينية المبكرة لحيوان ما لا تشبه الأطوار اليافعة للحيوانات الأخرى الأقل رقياً وإنما تشبه الأطوار المبكرة لهذه الحيوانات .

ولقد عبّر فون بير فى قانونيه الأول والثاني عن الحقيقة التالية : أثناء تكوين جنين الدجاجة مثلاً يوجد طور يمكن الجزم بأنه جنين لأحد الفقاريات ولكن لا يمكن القول لأى نوع من الفقاريات انه يتبع هذا الجنين ، وباضطراد النمو الجنيني نحصل على طور أكبر نستطيع أن نجزم بأنه جنين لطائر لكننا لا نستطيع أن نعرف لأى نوع من الطور يتبع هذا الجنين . ولقد حفظ فون بير عدة أجنة فى الكحول لم يستطع هو أو غيره من الباحثين أن يجزم بما إذا كانت أجنة زواحف أو أجنة طيور أو أجنة ثدييات حيث أن الأطوار الجنينية المبكرة لهذه الرتب الثلاث تشبه بعضها البعض إلى حد كبير (انظر شكل ١) .

أما قانوناه الثالث والرابع فيعبران عن الحقيقة الهامة التالية : تشبه الأنواع المختلفة من الحيوانات بعضها البعض فى أطوارها التكوينية المبكرة أكثر من التشابه الموجود بين الأطوار اليافعة ، وبذلك تبعاً لقوانين فون بير - نستطيع أن نقول أن الحيوان أثناء تكوينه الجنيني لا يمر بالأطوار اليافعة للحيوانات الأخرى وإنما يتعمدها .

وفى وقتنا الحاضر يؤيد كل العلماء والباحثين قوانين فون بير ، وفى رأى الكاتب أنه يمكن اعتبارها دليلاً جيداً لأدلة التطور المستنبطة من علم الأجنة .

تطور الكائنات الحية



ثلاثة أطوار جنينية مختلفة لثمانية أنواع من الحيوانات هي السمكة والسلمندر (حيوان برمائي) والسحفاة والدجاجة والخنزير والعجل والأرنب والإنسان ، ويلاحظ تشابه أجنة جميع هذه الحيوانات في الطور المبكر وتشابه أجنة الرهليات (amniota) من السحفاة حتى الإنسان) في الطور الجنيني المتوسط وبعض التشابه في أجنة الثدييات في الطور المتقدم .

نظرية هيجل عن الاستعادة Haeckel's Theory of Recapitulation :

عبر العالم الألماني هيجل في نظريته في أعوام ١٨٦٦ و ١٨٧٤ و ١٨٧٥ م عن آرائه في العلاقة بين التكوين الجنيني للحيوان وتطوره ، وهذه النظرية الشهيرة عبارة عن ثلاث كلمات : « Ontogeny recapitulates phylogeny » أى أن التكوين الجنيني بعيد التطور ، وبذلك آمن هيجل بأن الأطوار الجنينية تماثل الأطوار اليافعة للأسلاف ancestors ولذلك تمدنا بدليل مباشر من كيفية تطور الحيوانات المختلفة. وأضاف هيجل بأن التطور هو السبب في طريقة التكوين الجنيني مفترضاً أن الأطوار اليافعة للأسلاف تعاد بسرعة أثناء التكوين الجنيني للسيل descendant « عندما يتطور حيوان ما نرسم له بالرمز أ الى نوع آخر من الحيوان نرسم له بالرمز ب فان أ يكون سلفاً (ب و ب يكون سلفاً ل أ) ، ولقد آمن بأن الفتحات الخيشومية Gill slits التى تتكون لفترة قصيرة أثناء تكوين أجنة كل من الزواحف والطيور والثدييات تمثل الفتحات الخيشومية للطور اليافع للسلف وهو السمك .

وفي القرن الماضى اقتنع كثير من الباحثين بنظرية هيجل ولكن كل العلماء المعاصرين أو على الأقل معظمهم يعارضونها بشدة . فالقول بأن الحيوان يتسلسل شجرة تطوره خلال تكوينه الجنيني قول براق ولكنه غير دقيق وذلك للأسباب التالية :

١ - اتضح للعلماء أن الترتيب الذى تظهر به الصفات أثناء التطور لا يعاد دائماً خلال التكوين الجنيني . فمثلاً من المسلم به أن الأسنان تكونت أثناء التطور قبل اللسان ، ولكننا نجد العكس هو الذى يحدث أثناء تكوين أجنة الزواحف والطيور والثدييات .

٢ - ثبت للباحثين أنه لا يوجد دليل على أن الصفات التطورية الجديدة تحدث فقط في الأطوار اليافعة كما تفترض نظرية هيجل .

٣ - اتضح للعلماء أنه في الحالات التى تحدث فيها استعادة فان الأطوار الجنينية المبكرة للسيل تشبه الأطوار الجنينية للأسلاف أكثر من شبهها بالأطوار اليافعة للأسلاف .

٤ - تفترض نظرية هيجل أن الأجنة تعيد الماضى بدون أى تكيف Adaptation مع طريقة الحياة الجنينية ، ولكن ثبت للعلماء عكس ذلك فمثلاً تختلف طريقة انقسام البويضة المخصبة fertilized ovum تبعاً لكمية المح Yolk الموجودة بها .

نستخلص من ذلك أن الاستعادة تحدث فعلاً ولكن ليس كما اعتقد هيجل حيث أن التشابه يكون بين جنين السيل و جنين السلف وليس بين جنين السيل والطور اليافع للسلف ، فمثلاً ليس صحيحاً أن نقول أن أجنة الزواحف أو الطيور أو الثدييات فى أى مرحلة من مراحل نموها تكون سمكة ولكن نستطيع أن نقول أن هذه الأجنة فى بعض مراحل نموها تشبه جنين السمكة . ومما هو جدير بالذكر أن أؤكد أن رفض نظرية هيجل لا يعنى بأية حال من الأحوال أن الأبحاث الحديثة فى علم الأجنة لا تؤيد حقيقة التطور بل يعنى فقط أن هيجل وانصاره قد بالغوا فى استخلاص النتائج .

أمثلة من الأدلة المستمدة من علم الأجنة :

إذا ما أمعنا النظر في طريقة تكوين جنين الإنسان فسوف نكتشف تاريخاً معقداً وطويلاً ، فالبيضة المخصبة تكون من خلية واحدة لذلك فهي « تماثل » حيواناً أولياً Protozoa (كالأميبا مثلاً) ، ثم سرعان ما تنقسم البيضة عدة انقسامات متتالية وبذلك تتكون من عديد من الخلايا ، وهذا الطور « يماثل » مرحلة حيوان عديد الخلايا ولكن بدائي . وعملية تكوين الجسטרولة Gastrula (وهي أحد الأطوار المبكرة في الجنين) في جنين الإنسان تؤدي إلى تكوين طبقتين من الخلايا (الاكتوديرم ectoderm والانوديرم Endoderm) وهذا الطور « يماثل » حيواناً ثنائي الطبقات diploblastic كحيوان الهيدرا hydra مثلاً ، وبتقدم النمو الجنيني تتكون طبقة الميزوديرم mesoderm في جنين الإنسان وبذلك يصبح ثلاثي الطبقات triploblastic وهذا « يماثل » أحد أفراد مجموعة الديدان المفلطحة Platyhelminthes ، ثم تبدأ الصفات الأساسية للحيليات Chordata في الظهور وبعدها تظهر صفات « سمكية » مثل الفتحات الخيشومية ، وبإطراد نمو جنين الإنسان تبدأ صفات ذوات الأربع Tetrapoda في الظهور مثل تكوين زوجين من الأطراف الخماسية الأصابع ، وبعدها تظهر صفات الثدييات ثم صفات الرئيسيات (أرقى مجموعة من الثدييات) وأخيراً الصفات البشرية .

والتكوين الجنيني للفقاريات يظهر لنا أشياء عجيبة لا يمكن فهمها إلا إذا فسرناها على ضوء التطور : فمثلاً ليس غريباً أن تتكون بأجنة الأسماك والبرمائيات فتحات خيشومية وخياشيم Gillis وأوعية دموية مرتبطة بها حيث أن هذه الأنواع تنمو اجنتها في الماء وبذلك يكون لهذه التركيبات وظائف محددة ، ولكن ليس غريباً للغاية أن تظهر فتحات خيشومية ضامرة وأوعية دموية مرتبطة بها في أجنة جميع الزواحف والطيور والثدييات رغم أنها حيوانات أرضية ؟ والتفسير المنطقي الوحيد لهذه الحقيقة هو أن الأطوار الجنينية المبكرة للزواحف والطيور والثدييات ما زالت تشبه الأطوار الجنينية لأسلافها وهي الأسماك بالرغم من أن أطوارها المتقدمة تتحور تماماً .

ومثال آخر يتعلق بتكوين الكلية Kidney في الفقاريات : ففي الأنواع المختلفة من الفقاريات توجد ثلاثة أنواع من الكليات : كلية أمامية pronephros وكلية وسطى Mesonephros وكلية خلفية metranephros ، وفي الأجنة المبكرة لجميع الفقاريات بدون استثناء تتكون أولاً الكلية الأمامية ، وهذه الكلية الأمامية تبقى فقط في الأطوار اليافعة لبعض دائريات الفم cyclostomata (وهي حيوانات مائية تشبه الأسماك ولكنها أقل رقياً منها وهي التي في التطور أعطينا الأسماك) ، وبتقدم النمو الجنيني تختفي الكلية الأمامية وتتكون الكلية الوسطى وهذه تبقى في الأطوار اليافعة لبعض دائريات الفم وجميع الأسماك والبرمائيات ، أما في الأجنة المتقدمة للزواحف والطيور والثدييات فإن الكلية الوسطى سرعان ما تختفي وتتكون الكلية الخلفية وهي التي تبقى في الأطوار اليافعة لهذه الرتب الثلاث .

ويمكن ذكر أمثلة أخرى مماثلة : فبعض أنواع الحيتان لا توجد بها أية أسنان ولكن توجد في اجنتها بعض براعم الأسنان التي سرعان ما تختفي ، وكذلك لا يوجد بجميع الطيور أسنان ولكن تظهر في اجنتها لفترة قصيرة بعض براعم الأسنان ، ويتكون بعض الشعر في أجنة الحيتان ولكنه يختفي فيما بعد . وجميع هذه الحقائق لا يمكن فهمها إلا على ضوء تفسير تطوري ، فلقد انحدرت الطيور من أسلاف كانت لها أسنان ولذلك ما زالت توجد بها العوامل الوراثية التي

تبدأ في تكوين براعم الأسنان في أجنحتها ، ولكن سرعان ما يظهر تغير إضافي موروث (يسمى الطفرة mutation) يعمل فيها بعد ويؤدي إلى اختفاء هذه البراعم السنينة .

ونستطيع أيضاً أن نحصل على بعض الأمثلة في المملكة النباتية ، فشجرة السنط Acacia لها أوراق مركبة للغاية ولكن حينما تكون نبتة فإن أوراقها تكون بسيطة أى مثل أسلافها . ونبات شجرة الصبار Cactus لا يوجد به أية أوراق (باستثناء بعض الأشواك) بالرغم من أن نبتتها تحمل بعض الأوراق .

(٣) الأدلة المستمدة من علم التقسيم :

فسر العالم السويدي لينيوس Linnaeus (الذى يسمى أبا علم التقسيم) الأقسام التصنيفية Taxonomic categories (كالترتيب Classes والفصائل orders والعائلات families) بواسطة نظرية النماذج الأصلية archetypes ، وتفترض هذه النظرية أن الخالق سبحانه وتعالى خلق الكائنات الحية من مجموعة من التصميمات plans تُعرف بالنماذج الأصلية ، ولم تكن هذه النماذج الأصلية في نفس المرتبة ، فمثلاً كل رتبة « مثل الزواحف » تماثل نموذجاً أصلياً رئيسياً بينما تماثل الفصائل المختلفة داخل الرتبة الواحدة (مثل السحالي أو التماسيح أو السلاحف) نموذجاً أصلياً أدنى مرتبة وهكذا ، وبذلك علل لينيوس التشابه الموجود بين الأنواع المختلفة لجنس ما بأنه ليس على أساس الانحدار من سلف مشترك وإنما نتيجة لكون كل نوع نسخة غير متقنة من نماذج أصلية متشابهة إلى حد ما ، وهذا بالطبع تفسير غير مقنع . أما داروين فلقد فسّر الأقسام التصنيفية بقوله أنها تمثل درجات القرابة ، فمثلاً جميع أنواع **تحتشعبة الفقاريات** لها أسلاف مشتركة ولكن كونها غير وثيقة القرابة فإنها تشترك فقط في الصفات الأساسية (كالسمكة والإنسان) ، أما بداخل الرتبة الواحدة كالثدييات فتكون درجة القرابة أوثق ولذلك تجمعها صفات أكثر (كالأرنب والإنسان) . وهكذا كلما نزلنا المقياس التصنيفي فإن درجة القرابة تكون أوثق حتى نجد في النهاية أن الأنواع التابعة لجنس واحد لا تختلف عن بعضها البعض إلا في الصفات غير الهامة . وهذا التفسير المبني على أساس تطوري أكثر اقناعاً .

ولقد حاول علماء التقسيم أن يلخصوا نتائج دراساتهم بواسطة رسوم تخطيطية diagrams ، فمنهم من استعمل رسوماً تخطيطية على هيئة خرائط ومنهم من استعملها على هيئة سلّم ، وأخيراً اقتصروا على الشجرة هي أنجح أنواع الرسوم التخطيطية . ويلاحظ أن أجزاء الشجرة الحقيقية متصلة بعضها ببعض بشكل متفرع لأن الشجرة بأكملها ما هي إلا نتيجة نمو بذرة واحدة والنمو يكون مصحوباً بالتفرع والتخلق ، وكون الأنواع الأخرى من الرسوم التخطيطية لا تستطيع أن تعبر بكفاءة عن معلومات علم التقسيم مثلما يستطيع الرسم التخطيطي الشجري حقيقة هامة تجعلنا نقتنع بشدة أن الشجرة التقسيمية Taxonomic tree (أو شجرة الحياة Tree of life) ترجع صفاتها المتفرعة إلى التفرع إلى التفرع أى إلى التطور .

علاوة على ذلك نلاحظ أنه في بعض الأحيان يكون من الصعب جداً التمييز بين أنواع من الحيوانات الوثيقة القربى مثل بعض أنواع ذبابة الفاكهة دروسوفلا Drosophila وبعض أنواع السحالي ، وهذه الحقيقة توحى بشدة بأن السبب هو انحدار هذه الأنواع من أسلاف مشتركة حديثة نسبياً .

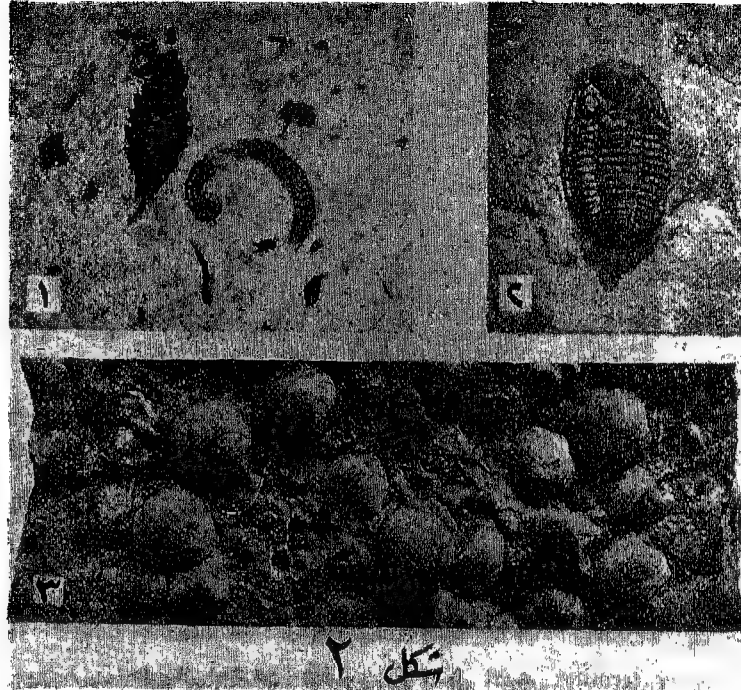
تطور الكائنات الحية

ولقد لاحظ العلماء - كقاعدة عامة - أن الأنواع البدائية Primitive من مجموعة ما من الحيوانات تشبه أنواعاً من مجموعات أخرى أكثر من تشابه الأنواع المتخصصة specialized من نفس المجموعة لأنواع المجموعات الأخرى ، كما لاحظوا أن الأنواع الموجودة بجوار نقطة التفرع في الشجرة التصنيفية تشبه الأنواع الموجودة في كلا الفرعين . وبالطبع لا يمكن تفسير هاتين الملاحظتين إلا إذا وافقنا على نظرية التطور .

والخلاصة أن الأقسام التصنيفية (الأنواع والأجناس والعائلات والفصائل والرتب والشعب) تشبه إلى حد كبير فروع شجرة العائلة ، فترتيب هذه الأقسام يوحى بشدة بأنها نشأت بواسطة التحور ، كل من المرتبة التي تسبقه ، وبمعنى آخر فبالرغم من أن الشجرة التصنيفية من صنعنا نحن الباحثين فإنها توحى لنا بشدة بأن الكائنات الحية قد اتبعت هذا الطريق أثناء نشوئها .

(٤) الأدلة المستمدة من علم الحفريات :

يحسن قبل أن نتكلم عن هذه الأدلة أن نعطي للقارئ فكرة مبسطة عن الحفريات fossils . فالحفريات عبارة عن بقايا أو آثار الحيوانات والنباتات القديمة محفوظة في الصخور (انظر شكل ٢) . ولقد كان ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩ م) هو أول من تعرف على هذه الحقيقة ، ولقد تكونت هذه الصخور باندماج والتصاق رواسب الرمل والطين والطين والرماد البركاني التي استقرت ببطء من الهواء أو وسط مائي ، فالأجزاء اللينة



ثلاث صور فوتوغرافية لحفريات مختلفة : ١ - ورقة شجر وورقة حشرة .
٢ - نوع من المفصليات . ٣ - عدد من أصداف الرخويات .

للحيوانات التي ماتت وسقطت ودفنت داخل هذه الرواسب اختفت عادة بواسطة عمليات التعفن أو التحلل ، أما أجزاؤها الصلبة (مثل أصداف shells اللافقاريات وعظام الفقاريات) فبقيت بصورة أو بأخرى ، وعادة تصفى المكونات المعدنية الأصلية لهذه الأجزاء ويحل محلها تدريجياً معادن أخرى مكونة تحجرات صلبة ، وأصداف الرخويات Mollusca ، والأنابيب الجيرية لبعض الديدان الحلقية Annelida تملأ بالطين أو الطمي بعد تحلل الحيوانات ، وبتحول هذا الطين الى حجر فان الأشكال الخارجية لهذه الحيوانات تبقى في الصخور الرسوبية . ويمكن القول ان أكثر الطرق شيوعاً لتكوين الحفريات هي الدفن داخل الصخور الرسوبية ، ولكن قد تتكون حفريات بواسطة طرق أخرى هي :

- (١) استرجعت هياكل بعض الحيوانات من حفر القطران tar pits الذي حفظها من التحلل .
- (٢) وجدت بعض حفريات الحشرات وغيرها من اللافقاريات الأرضية مدفونة في العنبر amber (انظر شكل ٣) .
- (٣) وجدت الجثث الكاملة لبعض حيوانات العصر الجليدي Glacial period متجمدة في الثلج (مثل الماموت mammoth الذي اكتشف في سيبيريا وآلاسكا) .



شکل ٣
حفرتان لحشرتين (نوع من النمل الأبيض termites)
محفوظتين في العنبر منذ منتصف الحقبة الحديث (أي منذ
ملايين خديدة من السنين) . ويلاحظ فيهما أدق التفاصيل
حتى تمرقق الأجنحة .

تطور الكائنات الحية

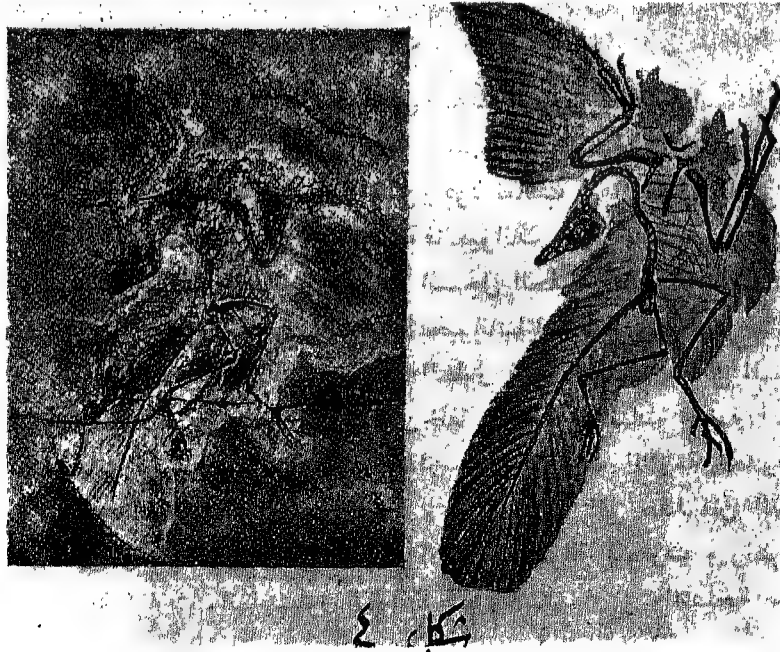
(٤) تكون الحفريات أحياناً مجرد اثر لقدم أو لورقة شجر هربت بالصدفة من الشحط اثناء تحول الطين أو الرمل المحيط بها الى حجر. ومما هو جدير بالذكر أنه لما كانت الصدف التي تسمح لبقايا الكائنات الحية بتكوين حفريات ضعيفة للغاية فيجب أن نعترف بأن الأنواع التي اكتشفها العلماء كحفريات لا تمثل سوى جزء صغير من الكائنات التي كانت تعيش فوق الأرض ، وعلى أية حال فالسجل الحفرى يكون أحسن مصدر لمعلوماتنا عن أنواع الحياة التي عاشت في الماضي السحيق .

ويعطينا علم الحفريات برهاناً واضحاً على حدوث التطور ، فلقد استطاع علماء الحفريات أن يعرفوا نظام ظهور الأنواع المختلفة من الحياة ويعرف هذا بالتعاقب الجيولوجي Geologic succession ، ولقد تأكد العلماء من وجود تعاقب في السجل الحفرى من كائنات بسيطة للغاية الى كائنات أكثر تعقيداً وتخصيصاً. فالحيوانات التي كانت تعيش في الماضي تختلف عن تلك التي تعيش في وقتنا الحاضر ؛ ويبدأ السجل الحفرى بحيوانات تختلف اختلافاً كبيراً ثم أعقبت هذه تدريجياً بحيوانات أخرى أكبر شبهاً بحيواناتنا الحديثة حتى تمتزج تلك بالحيوانات التي تعيش في وقتنا الحاضر . وقبل الاقتناع بنظرية التطور فسّر العلماء حقائق السجل الحفرى بأن الحياة ابيدت من وقت لآخر بواسطة كوارث وأن خلقاً جديداً للكائنات الحية أعقب كل كارثة ، ولكن بازدياد معلوماتنا عن الحفريات أصبح جلياً أن عدد الكوارث اللازمة لحدوث هذا التعاقب يجب أن يكون كبيراً جداً بكيفية غير معقولة اطلاقاً ، وبالإضافة الى هذا فان انقراض المجموعات المختلفة لم يحدث في وقت واحد كما يتطلبه الاقتناع بنظرية الكوارث . ونظرية التطور بالطبع لا تفترض حدوث أية كوارث وانما تتطور الأنواع ببطء وباستمرار ، والنتيجة هي تغيير في هيئة الحيوانات والنباتات من فترة الى أخرى ، وبالطبع يزداد الاختلاف مع الزمن ، وهذا لا يتطلب أن تكون سرعة التغيير في المجموعات المختلفة (أو في الأنواع المختلفة لنفس المجموعة) ثابتة ..

والحلقات الموصلة connecting links تعطينا دليلاً آخر على التطور . فنقاد فكرة التطور كانوا يعترضون بأن الحلقات الموصلة التي يجب أن تكون بين الأنواع المختلفة من الحيوانات لا نجدها في حيواناتنا الحالية ، ولكن علينا أن نفهم جيداً أن هذه الحلقات لا يجب البحث عنها في أنواع الحيوانات التي تعيش حالياً وانما في الحفريات . فالحلقات الموصلة بين هذه الأنواع المختلفة هي أسلافها المشتركة ، فمثلاً الحلقات بين الخيول والحمير المتوحشة والحمير الوحشية المخططة zebras كانت الافراد المنقرضة لعائلة الحصان وقد اكتشفت منها عدة أنواع في السجل الحفرى ، كذلك الحلقات الموصلة بين الانسان والقردة كانت الرئيسيات القبلية prehuman primates ، وبالإضافة الى هذا فان الحلقات بين المجموعات الأكبر موجودة ، فهناك بقايا حفريّة لأنواع انتقالية بين البرمائيات والزواحف وبين الزواحف والطيور وبين الزواحف والثدييات . ومثال بارز لذلك هو الطائر البدائي المنقرض أركيوبتركس archaopteryx (شكل ٤) الذي تظهر عليه بعض صفات الزواحف مثل الأسنان والذيل الطويل والمخالب في بعض أصابع الطرف الأمامي (الجناح) . وعلاوة على ذلك يعيش في وقتنا هذا قليل من الحيوانات يمكن تسميتها حفريات حية مثل الاورنيثورينكس ornithomimus (وهو حيوان لذي بيض يمكن اعتباره قريباً من أنواع الزواحف المنقرضة التي تطورت واعطتنا الثدييات)

والأسماك الرئوية lung-fishes (التي يمكن اعتبارها حلقة بين الفقاريات المائية والفقاريات الأرضية .

• • •



شكل ٤

الطائر البدائي المنقرض اركيوبتركس

ويحسن بنا هنا ان نعطي القارئ فكرة عامة ملخصة ومبسطة عن التاريخ الجيولوجي

للأنواع المختلفة من الحيوانات (راجع شكل ٥) :

١ - اللافقاريات invertebrates : تحتوى أقدم أنواع الحفريات على لافقاريات فقط ، ولقد ظهرت الحياة الحيوانية كحفريات لأول مرة في الصخور التابعة للعصر الكامبري cambrian period منذ حوالي ٥٠٥ مليون سنة ، ولكن يجب ان نقول ان بعض الحيوانات اللافقارية عاشت في العصور التي سبقت هذا العصر ولكنها لم تترك أية حفريات . ومعظم شعب اللافقاريات تركت بقايا حفريّة في العصر الكامبري: الحيوانات الأولية protozoa والاسفنجيات sponges والسّمك الهلامي jelly-fishes (مثل قنديل البحر) والديدان worms والجلد شوكيات echinodermata (مثل خيار البحر) sea cucumber والرخويات Mollusca والمفصليات arthropoda (مثل الحيوانات القشرية) crustacea . ويلاحظ أن العلماء لم يتمكنوا من تحديد بدايات ظهور بعض الشعب اللافقارية ولكن ازدهار واستمرار ثم ندرة أو انقراض extinction معظم هذه الشعب سجلت بكل دقة ، فمثلاً نحن نعرف الآن جيداً ان شعبة المفصليات كانت ممثلة في العصر الكامبري بالقشريات المائية ثم نشأت العقارب scorpions

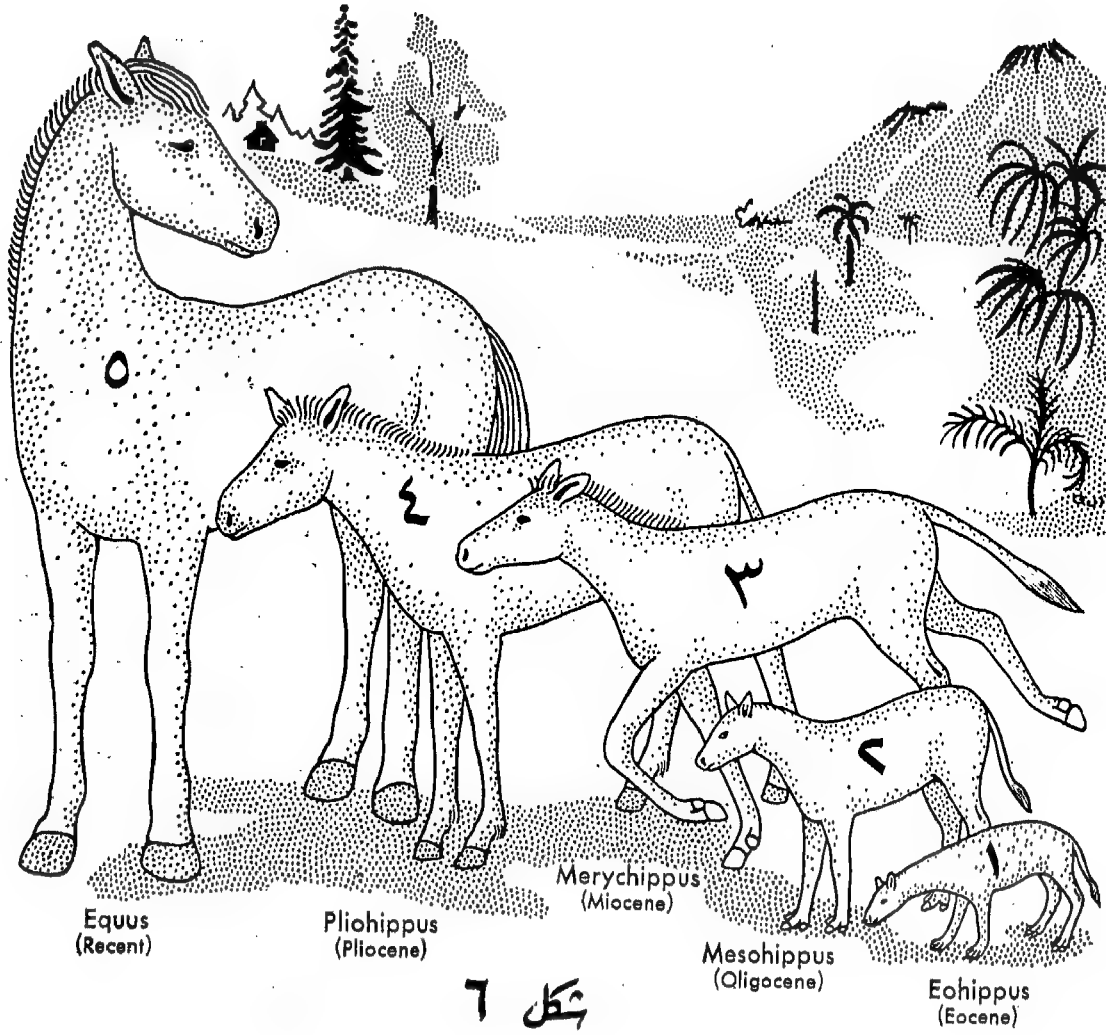
الاولستراكونودرمي Ostracodermi . (وهى فقاريات منقرضة ليس لها فكوك Jaws ، ثم ظهرت البلاكونودرمي Placodermi (وهى اسماك منقرضة تعتبر أول فقاريات لها فكوك) في العصر السيلوري (منذ ٣٦٠ مليون سنة) ، ثم ظهرت الاسماك الغضروفية chondrichthy. والاسماك العظمية Osteichthyes في منتصف العصر الديفوني Devonian (منذ حوالي ٣٢٥ مليون سنة) ، وبعد ذلك ظهرت البرمائيات Amphibia (التى تعتبر أول فقاريات أرضية) في نهاية العصر الديفوني . ثم ظهرت الزواحف Reptilia (تطورت بدون شك من البرمائيات) في منتصف **العصر الكربوني** (منذ حوالي ٢٥٥ مليون سنة) وازدهرت للغاية حتى انها اصبحت الحيوانات السائدة في العالم ولذلك يسمى **الحقب الوسيط** Mesozoic era (من ٢٠٥ الى ٧٥ مليون سنة) كله بعهد الزواحف ، ولقد كان حجم بعض انواع الزواحف ضخماً بدرجة فظيعة مثل الدينوصورات dinosaurs ، ثم بدأت انواع كثيرة من الزواحف في الانقراض ولا يعتبر عدد انواع الزواحف التى تعيش الآن اقل بكثير من عدد انواعها المنقرضة . وبعض انواع الزواحف هى التى تطورت لتعطينا الطيور Aves وبعضها الآخر تطور ليعطينا الثدييات Mammalia ولقد بدأ ظهور أول ثدييات (وهى تسمى الثدييات الشبيهة بالزواحف) في العصر الترياسي Triassic period (منذ حوالي ٢٠٥ مليون سنة) ولكن الثدييات لم تبلغ ذروة تنوعها الا منذ ٢٨ مليون سنة ، اما الطيور فبدأ ظهور انواعها البدائية في العصر الجوراسي Jurassic period (منذ ١٦٥ مليون سنة) ولكن انواعها لم تتعدد الا في العصر الثلاثي Tertiary period (من ٧٥ مليون سنة الى مليون سنة) .

وقد يكون من المفيد ان نعطي القارئ فكرة مختصرة وبمبسطة عن تطور نوعين معينين من الثدييات هما الحصان والانسان :

*** تطور الحصان (شكل ٦) :** امكن للعلماء دراسة تطور الحصان بتفصيل اكبر من اي نوع آخر من الفقاريات ، ولقد استغرق تاريخ تطوره حوالي ٦٠ مليون سنة تدرج خلالها من ستة اجناس منقرضة ، ويبدأ السجل بجنس يسمى Eohippus or hyracotherium الذى يعتبر اقدم جنس معروف من عائلة **الحصان** family equidae ، ولقد كان طول هذا الجنس حوالي ٢٧ سم وعدد اسنانه ٤٤ ، وكان لقدمه الامامية ٤ اصابع واثني الاصبع ضامر للغاية ولقدمه الخلفية ٣ اصابع واثني لاصبعين ضامرين ، ولقد كان الاصبع الثالث اكبر من بقية الاصابع في كل من القدم الامامية والخلفية ثم تطور هذا الجنس الى Meshippus ثم الى Miohippus ثم الى Parahippus ثم الى Merychippus ثم الى Pliohippus واخيراً الى Equus (وهو جنس الحصان الذى يعيش الآن) . ويمكن تلخيص أهم التغيرات التى حدثت اثناء هذه السلسلة من التطور كالتالى :

١- زيادة في الحجم من حجم « قطة » مثلاً وكذلك زيادة في الحجم النسبي للمخ وكذا في طول العنق وقدرته على الحركة .

تطور الكائنات الحية



تطور الحصان خلال ٦٠ مليون سنة ، والحيوانات الأربعة الأولى تمثل ٤ أجناس منفردة (وهناك جنسان آخران لم يتضمنهما الشكل) والخامس هو الحصان الحالي

٢ - فقدان الأصابع الجانبية حتى بقى في كل قدم اصبع واحد كبير فقط هو الثالث غطى بواسطة حافر (يوجد آثار ضامرة جداً للأصبعين الثانى والرابع) .

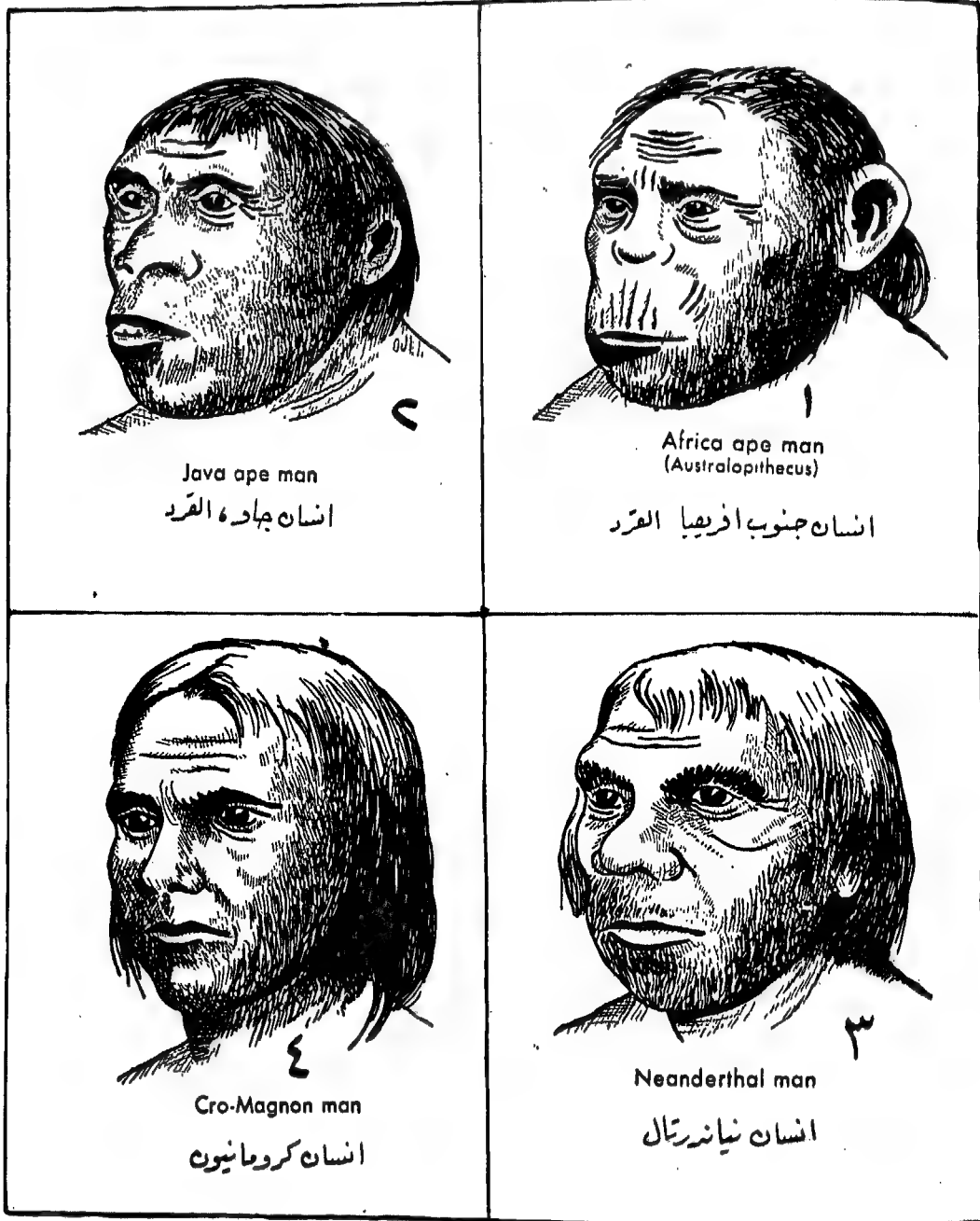
٣ - تغير الضروس الأمامية والضروس الخلفية من نوع ملائم للأكل الحشائش وطحن الطعام .

٤ - زيادة في طول الأجزاء البعيدة من الأطراف الأمامية والخلفية (لزيادة سرعة الجرى) مع التحام عظمتى الساعد معاً وكذلك عظمتى الساق . وبهذه التغيرات أصبح الحصان حيواناً طويل الأرجل سريع الجرى مهيناً تماماً للمعيشة والتغذية في الأراضى العشبية .

*** تطور الإنسان (شكل ٧) :** يتضمن سجل تطور الجنس البشرى مجموعة من الأشكال اقتربت تدريجياً من هيئة الإنسان الحالى ، ويمكن اعتبار **إنسان جنوب افريقيا القرد** *Australopithecus africanus* أول نوع مشابه حقيقة للإنسان ، ولقد عاش هذا النوع منذ حوالى مليون سنة وكان قصيراً نسبياً وبه شبه بالقرد الكبير من حيث شكل وصفات الجسم . ولقد اكتشفت عدة حفريات من هذا النوع في افريقيا بواسطة العالم **دارت** *Dart* . ويعتقد الآن معظم العلماء أن هذا النوع يتميز بصفات عائلة الإنسان وعائلة القردة وبذلك لا يمكن اعتباره قرداً أو إنساناً ، وكان حجم مخه يساوى تقريباً نصف حجم مخ الإنسان الحالى ، وكان يستطيع أن يصطاد الحيوانات ليأكلها بواسطة أسلحة حجرية . أما النوع الذى يعتبر فعلاً إنساناً فيسمى **إنسان كرومانيون** *cro-magnon* الذى عاش من ٣٢.٠٠٠ سنة الى ١٥.٠٠٠ سنة ، ولقد كان هذا النوع طويلاً ومنتصب القامة والطبع ذكياً نسبياً . ولقد اكتشفت حفريات هذا النوع في كهوف بوسط فرنسا ، ولاحظ العلماء في هذه الكهوف وجود بقايا حضارة على هيئة أسلحة ومخاريط منحوت ، بل أن هذا النوع كان يتمتع ببعض المهبة الفنية لوجود رسومات وصور زيتية لحيوانات (انقرض معظمها الآن) على جدران الكهوف التى عاش فيها هذا النوع . ولقد اكتشف علماء الحفريات عدداً من الأنواع المتوسطة بين الرجل القرد الافريقى وإنسان كرومانيون اذكر منها الأنواع التالية : **الإنسان القرد الجاوى** *Jafa ape man* (نسبة لجزيرة جاوه باندونيسيا) و**إنسان بكين** *pecking man* (الذى اكتشفت بقاياه في الصين) و**إنسان هايدلبرج** *Heidelberg man* (الذى اكتشفت حفرياته في ألمانيا) و**إنسان نياندرتال** *Neanderthal* (الذى اكتشف في وادى نياندرتال بالقرب من دوسيلدروف بألمانيا) وما زالت الاكتشافات بخصوص هذا الموضوع تتوالى حتى وقتنا هذا .

أما الإنسان الحديث فيسمى *Homo sapiens* أو **الإنسان العاقل** وقد بدأ ظهوره منذ حوالى ١٢.٠٠٠ سنة فقط . والتغيرات التى أدت الى تكوينه كانت عقلية أكثر منها جسمانية وبمعنى آخر أدت العمليات التطورية - بإرادة الله سبحانه وتعالى - الى زيادة قوة العقل وليست قوة البدن . ولقد مكّن ذكاء الإنسان من أن يكيف نفسه حسب البيئة ويتحكم فيها ، وبذلك أصبح الإنسان الحيوان السائد فوق الأرض في العصر الحديث . أما أول مكان ظهر فيه الإنسان الحديث فلا نستطيع تحديده بدقة حتى الآن ، فبعض العلماء يعتقدون أنه ظهر أولاً في آسيا وبعضهم يقول انها افريقيا .

تطور الكائنات الحية



شكل ٧

تطور الانسان : ١ - انسان جنوب افريقيا القرد ٢ - انسان جاوه القرد ٣ - انسان نياندرتال ٤ - انسان كرومانيون .

وعلماء التطور لا يقولون ان الانسان انحدر من القرد كما يعتقد عامة الناس وانما يعتقدون ان الانسان والقرد كان لهما سلف مشترك .

وفي بداية هذا الشهر (نوفمبر عام ١٩٧٢) اذاعت وكالات الأنباء ملخصاً لاكتشاف هام قام به الدكتور ريتشارد ليكن مدير المتحف الوطني في كينيا ، فقد أعلن هذا العالم - في تقرير قدمه الى الجمعية الجغرافية الوطنية في واشنطن - انه اكتشف في جبل حجرى يصحراء تقع شرق بحيرة رودلف في كينيا بقايا جمجمة وساق يرجع تاريخها الى مليونين ونصف مليون عام ، ولذلك تعتبر هذه البقايا اقدم اثر للانسان الاول لأنها تمتد في قدمها مليوناً ونصف مليون عام عن اقدم اثر امكن الحصول عليه حتى الآن (الرجل القرد الافريقى الذى عاش منذ مليون عام) . واكد ليكن انه بالرغم من أن هذه الجمجمة لا تشبه جماجم الانسان الحديث الا أنها تختلف كذلك عن جميع أشكال الجماجم التى عثر عليها للانسان الاول ، والاكتشاف الجديد يبين أن المخلوق الانسانى المنتصب ذا الساقين لم يتطور عن المخلوق البدائى الذى يشبه القرد بل كان يعاصره منذ حوالى مليونين ونصف مليون عام . وذكرت الجمعية الجغرافية الأمريكية في تعليق لها ان نظرية هذا العالم تقوم على أساس ان الرجل القرد الافريقى *Australopithecus Africanus* (وكان أساساً من اكلة النباتات) قد وصل الى مرحلة تطورية مسدودة بينما استطاع الانسان (الذى استخدم اللحم فى غذائه) أن يبقى على قيد الحياة ، ولقد اختتم ليكن تقريره قائلاً ان اكتشافه يمكن أن يقلب النظريات القائمة بشأن كيف ومتى تطور الانسان عن اجداده فيما قبل التاريخ . والكاتب لا يستطيع الآن ان يعلق على هذا الرأى الا بعد قراءة بحث ليكن كاملاً .

• • •

(٥) الأدلة المستمدة من علم التوزيع الجغرافى للكائنات الحية :

كان علم التوزيع الجغرافى فى الواقع هـاـوـل ما استرعى تفكير داروين لا حتمال نشوء الأنواع المختلفة من الحيوانات والنباتات بواسطة التطور . بل يمكن القول ان نظرية التطور تعتبر احسن تفسير منطقي لطريقة توزيع الكائنات الحية فى كوكب الأرض . وقبل ان نشر ذلك يجب ان نتفهم جيداً موضوعين : الاول هو ان اسلاف المجموعات ذات القرى نشأت اولاً فى منطقة معينة يمكن تسميتها المركز المشترك للنشوء ، والثانى هو حدوث هجرة migration الكائنات الحية من هذا المركز المشترك لأسباب مختلفة . وتحدد العوائق الجغرافية (مثل سلاسل الجبال أو المساحات الكبيرة من الماء) اتجاه هذه الهجرة ، ويلاحظ أن نقل الانسان للحيوانات والنباتات قد أفسد ترتيب توزيعها الطبيعى natural فى الأونة الأخيرة من العصر الحديث (منذ حوالى ٦.٠٠٠ سنة مثلاً) .

ولنبداً الآن بسرده أهم الأدلة المستمدة من علم التوزيع الجغرافى الحيوى . فاولاً : توجد مناطق متعددة فوق سطح الأرض يمكن اعتبارها أماكن مناسبة جداً لمعيشة أنواع كثيرة من الحيوانات ومع ذلك فهى خالية تماماً منها ، فلو كانت الحيوانات قد أتت الى الوجود (أى خلقها الله سبحانه وتعالى) بواسطة الخلق الخاص فلماذا لا تحتوى جميع الأماكن المناسبة لمعيشة

أدواع معينة من الحيوانات عليها ؟ وبالطبع لا نستطيع أن نجد تفسيراً مقنعاً لهذا التساؤل إلا في ضوء تفسير تطوري .

ثانياً : من المعروف جيداً أن كلاً من المناطق المتعددة من العالم تتميز بوجود مجموعة معينة من الأنواع المختلفة من الحيوانات fauna . تختلف عن مجموعات الأماكن الأخرى حتى لو كان الطقس والعوامل البيئية الأخرى لهذه المنطقة تشبه المناطق الأخرى ، فمثلاً مجموعة حيوانات قارة أفريقيا تختلف عن تلك الموجودة في أمريكا الجنوبية بالرغم من تشابه القارتين في الطقس ومعظم العوامل البيئية ، كذلك تختلف حيوانات أستراليا ونيوزيلندا عن تلك الموجودة بالجزر البريطانية ، وفي ضوء تفسير تطوري نستطيع أن نقول أن هذه المناطق بعيدة عن بعضها وتفصلها حواجز طبيعية مثل المحيطات ولذلك تطورت كل مجموعة على أفراد ، وحينما تكون أماكن الأرض الكبيرة منفصلة عن بعضها البعض منذ ملايين عديدة من السنين تكون مجموعة الحيوانات بأكملها مختلفة تماماً في كل منها ، وبالعكس فإن حيوانات الأماكن المجاورة أو التي لا تفصلها حواجز طبيعية يشبه بعضها البعض إلى حد كبير .

ودليل ثالث نحصل عليه من دراسة مجموعة حيوانات الجزر البحرية ، فمن الناحية الجيولوجية يوجد نوعان من الجزر : **جزر قارية** Continental islands مثل الجزر البريطانية ، و**جزر محيطية** Oceanic islands مثل جزر هاواي وبرمودا . والجزر القارية توجد بجوار القارات والاحتمال الغالب هو أنها كانت متصلة بها في الماضي ، أما الجزر المحيطية فقد ظهرت في المحيطات بدون أي اتصال سابق مع أية قارة أو أنها تمثل قمم جبال لكتل أرضية سابقة . ولقد وجد أن مجموعة حيوانات الجزر البريطانية تشبه تلك الموجودة في شمال غربي أوروبا ، ومن المسلم به أنهما كانتا متصلتين معاً في الماضي ، وبالعكس فإن مجموعة حيوانات جزر هاواي عبارة عن مزيج غريب من الحيوانات ولا تشبه حيوانات أية قارة . ويمكننا القول بأن المجموعات الحيوانية لهذه الجزر المحيطية تكونت بواسطة التكييف أو الملازمة من مهاجرين بالصدفة وصلوا إلى تلك الجزر فوق أشياء عائمة أو بطريقة أو بأخرى . وأحد الأشياء الغريبة التي نلاحظها في جزيرة هاواي هو خلوها تماماً من أية حيوانات برمائية ، ونحن نعرف جيداً أن البرمائيات لا تستطيع أن تقاوم التعرض للمياه المالحة وبذلك لم تتمكن من الوصول إلى هذه الجزيرة المنعزلة .

وأخيراً : أحياناً نلاحظ وجود حيوانات متشابهة من ناحية الشكل في أماكن متباعدة عن بعضها البعض ، وخير مثال لذلك هو عائلة **الجمال** ، فهذه العائلة ممثلة الآن بالجمال الحقيقية في آسيا وأفريقيا وحيوان **اللاما** llama وأقاربه في أمريكا الجنوبية . ويمكن فقط بتفكير هذا الانفصال المثير للدهشة لهاتين المجموعتين المتشابهتين في مكانين مختلفين من العالم وتبعد عن بعضهما كل البعد لو درسنا التاريخ الحفري . فلقد وجد أن **الحيوانات** **التي** **في** **أمريكا** **الشمالية** ثم ازدهرت هناك لفترة طويلة من الزمن ، ثم هاجرت مجموعة منها ووصلت إلى أمريكا الجنوبية بينما هاجرت مجموعة أخرى لتصل إلى **آسيا** (ثم إلى أفريقيا) عن طريق اتصال أرضي سابق في منطقة بحر بيرنج Bering sea وبعد ذلك انقرضت الجمال الموجودة بأمريكا الشمالية . ولقد ذكر العلماء عدداً لا يحصى من الأمثلة المشابهة .

(٦) الأدلة المستمدة من علم وظائف الأعضاء :

يتكون البروتوبلازم protoplasm (وهو المادة الحية التى تكون أجسام جميع الكائنات الحية) أساسياً من مادة واحدة فى كل العالم الحى living world ، فهو يحتوى تقريباً على نفس العناصر elements متحدة مع بعضها البعض مكونة تقريباً نفس النسب من البروتينات proteins والدهون fats والمواد الكربوهيدراتية Carbohydrates والماء ومواد أخرى . ولقد وجد العلماء أن الوظائف الأساسية للبروتوبلازم متشابهة فى كل الكائنات الحية مع وجود استثناءات قليلة . وبعبارة أخرى تتشابه جميع الحيوانات أساسياً فى عمليات التحول الغذائى metabolism والحساسية (أو الانفعال) irritability والتكاثر reproduction وغيرها بالرغم من وجود اختلافات كثيرة فى تفاصيل هذه العمليات ، ولذلك كان من المنطق أن نفترض أن جميع أنواع الحيوانات قد انحدرت من جهاز بروتوبلازمى سلفى ancestral كانت له جميع هذه القدرات الأساسية . ولكننا يجب أن نضيف أن هذا الانتظام فى الوظائف الأساسية - لو أخذ بمفرده - أقل اقناعاً من أدلة أخرى كثيرة ، ولكنه على أية حال يعزز الأدلة المستمدة من المجالات الأخرى .

ودراسة الانزيمات enzymes والهرمونات hormones تمدنا بدليل آخر أكثر أهمية وتشويقاً . فهناك عدة انزيمات هاضمة يفرزها الجهاز الهضمى فى الأنواع المختلفة وتؤدي نفس العمل ، فمثلاً انزيم التربسين trypsin (الذى يهضم البروتينات) يوجد فى مجموعات كثيرة من الحيوانات ابتداء من الأوليات protozoa (وهى أبسط أنواع الحيوانات ويتكون جسمها من خلية واحدة مثل الأميبا amoeba) حتى الثدييات . وانزيم الأميليز amylase (الذى يقوم بهضم النشا starch) يوجد فى معظم أنواع الحيوانات ابتداء من الإسفنجيات sponges حتى الثدييات . أما بخصوص الهرمونات (وهى مواد كيميائية تقوم بإفرازها الغدد الصماء endocrine glands وتؤدي وظائف هامة للغاية) فبعضها يعطينا نفس التأثير إذا ما حقن فى مختلف الحيوانات . فمثلاً يوجد هرمون الغدة الدرقية thyroid gland (وهو يتحكم فى التحول الغذائى وضرورى لعملية تحول metamorphosis الضفادع أى تحولها من يرقة إلى ضفدعة يافعة) فى جميع الحيوانات الفقارية ولقد ثبت أنه قابل للتبادل بينهم ، ولذلك يعالج الأطباء بنجاح المرضى الذين يعانون من نقص فى إفراز الغدة الدرقية بإعطائهم الهرمون المستحضر من البقر . ولقد قام العلماء بتجربة هامة وذلك بإزالة الغدة الدرقية ليرقات الضفادع tadpoles (ونحن نعرف جيداً أن إزالة هذه الغدة من يرقات الضفادع تؤدي حتماً إلى عدم تحولها إلى ضفادع بالغة) ثم أضافوا إلى غذائهم الهرمون المستحضر من الغدة الدرقية للحيوانات الثديية فوجدوا أن هذه اليرقات تنمو طبيعياً وتنحور وتحول إلى ضفادع بالغة . وهناك هرمون فى البرمائيات تفرزه الغدة النخامية pituitary gland (الموجودة بجوار المخ) ويسمى الهرمون الموسع للأصباغ melanophore - expanding لأنه يؤدي إلى انتشار الأصباغ فى خلايا الجلد ولذلك يجعل لون الحيوان داكناً ، ولقد ثبت أن هذا الهرمون لا تأثير له فى الثدييات لأنها لا تستطيع أن تغير لونها ومع ذلك إذا حقنا خلاصة الغدة النخامية للثدييات فى حيوان برمائي فإن لونه سيصبح داكناً ، لذلك يمكن أن نقول أن هذا الهرمون موجود فى الثدييات ولكن فى صورة أثرية ولا فائدة

طُور الكائنات الحية

له . وبالطبع لا يمكننا أن نفر وجود هذا الهرمون في الثدييات إلا لو صدقنا أنها انحدرت من أسلاف كان هذا الهرمون فيها ذا فائدة . ويلاحظ أن بعض الهرمونات تكون متوفرة أى غير قابلة للتبادل بين الحيوانات المختلفة ، فمثلاً هرمون النمو growth hormone الذى تفرزه الغدة النخامية غير قابل للتبادل بين الأنواع المختلفة من الثدييات ، أى أننا لو حقنا هرمون النمو الذى يفرزه نوع معين من الثدييات فى نوع ثديي آخر فلن يحدث أى تأثير .

ودراسة كمية الأملاح salt content فى البحار القديمة (أى منذ مئات الملايين من السنين) والبحار الحديثة ومقارنتها بكمية الأملاح الموجودة فى دم الحيوانات القديمة والحيوانات الحديثة تعطينا دليلاً آخر مثيراً للانتباه . فالانخفاض فى درجة التجمد freezing-point depression طريقة مناسبة لتحديد كمية الأملاح الموجودة فى سائل ما فكلما كثرت كمية الأملاح زاد الانخفاض فى درجة التجمد . والعلماء يعرفون جيداً أن كمية الأملاح فى البحار زادت تدريجياً بمرور الزمن ، فبينما كان الانخفاض فى درجة تجمد البحار الحديثة يساوى - ٠.٨٥ م (ولقد استطاع العلماء تحديدها بطريقة لا يتسع المجال لشرحها) فإن الانخفاض فى درجة تجمد البحار الحديثة يساوى - ٠.٨٥ م . ونحن نعرف جيداً أن أقدم الفقاريات عاشت فى البحار القديمة ثم هاجرت الى المياه العذبة حيث تطورت الى الأسماك الحديثة والفقاريات الأرضية (برمائيات وزواحف وطيور وثدييات) . ومما يسترعى الانتباه أن الانخفاض فى درجة تجمد الدم فى جميع الفقاريات التى تعيش الآن (باستثناء الأسماك الغضروفية cartilaginous fishes وبعض الأسماك العظمية bony fishes البحرية) يساوى تقريباً - ٠.٨٥ م أى نفس الانخفاض فى درجة تجمد البحار القديمة ، أى أن كمية الأملاح الموجودة فى دم الفقاريات تساوى كمية الأملاح الموجودة فى البحار القديمة . ولكى يستطيع أى نوع من الحيوانات أن يعيش فى مياه ما فيجب أن تكون كمية الأملاح الموجودة فى دمه مساوية لكمية الأملاح الموجودة فى هذه المياه ، ولكن ما هى الحكمة فى تساوى كمية الأملاح الموجودة فى دم حيوان كالمسحوق أو الدجاجة أو الأرنب أو حتى الإنسان لكمية الأملاح التى كانت موجودة فى البحار القديمة بالرغم من أنها لا تعيش فى الماء ؟ اعتقد أننا لا نجد جواباً مقنعاً لهذا التساؤل إلا لو اقتنعنا بأن هذه الحيوانات انحدرت من أسلاف كانت تعيش فى البحار القديمة .

ودليل مؤثر آخر نحصل عليه من علم الأمصال serology . فمن المعروف جيداً للعلماء أن إحدى نواحي الشخصية الفردية للأنواع المختلفة من الحيوانات هى نوعية specificity البروتينات التى يكونها كل نوع . (وهذه النوعية فى البروتينات هى أساس الحصانة immunity لبعض الأمراض بواسطة تكوين أجسام مضادة anti-bodies معينة فى الدم لتتفاعل بدقة ضد البروتينات الأجنبية التى تكونها الميكروبات) . ولقد أمدتنا الأبحاث الحديثة فى علم الأمصال بطريقة محكمة لتحديد درجة القرابة بين الأنواع المختلفة من الحيوانات ، ويمكن شرح هذه الطريقة هنا باختصار وببساطة كالتالى : نقوم بتحسين أرنب ضد بروتينات دم بقرة (مثلاً) وذلك بإعطائه حقناً صغيرة ومتكررة من البروتينات الموجودة بمصل serum (المصل هو الجزء من الدم الذى يبقى بعد تكون الجلطة الدموية blood-clot) فى البقرة ، ونتيجة لهذا الحقن المستمر تتكون فى دم هذا الأرنب أجسام مضادة لبروتينات البقرة ، ولذلك تتفاعل هذه

الأجسام الغشائية بشدة متناهية: عندما تلامس دم بقرة ، كما أنها تتفاعل أيضاً ولكن بشدة أقل مع دم الثدييات الأخرى مثل الخروف أو الحصان أو الإنسان ، والدرجات متفاوتة للتفاعل. تميل للدرجات المتفاوتة للتشابه الكيميائي بين بروتينات أمصال الحيوانات المختلفة ، أى أن البروتينات الموجودة بالأنواع التي يوجد بينها قرابة وثيقة تشبه بعضها البعض أكثر من البروتينات الموجودة بالأنواع التي يوجد بينها قرابة بعيدة. ولقد أثبتت تجارب علم الأمصال أن بروتينات الطيور تشبه للغاية بروتينات الأنواع الأخرى من الطيور البرمائيات ، وتشبه بروتينات الإنسان للغاية بروتينات القرود الشبيهة بالإنسان anthropoid apes مثل الغوريلا والشمبانزي وتشبه بدرجة أقل بروتينات الرئيسيات الأخرى مثل بقية القردة وتشبه بدرجة أقل وأقل بروتينات بقية الثدييات ، أما شبيهها لبروتينات بقية الفقاريات فضعيف . ولذلك نستطيع أن نقول أن درجة التشابه بين بروتينات الأنواع المختلفة من الحيوانات تؤكد درجة القرابة بين هذه الأنواع المستنتجة من علوم البيولوجيا الأخرى مثل القشريات أو علم الأجنة ، وبمعنى آخر تستطيع التجارب المضلية serological أن تحدد وفي تعبير كمى quantitative إلى حد ما - درجة القرابة النسبية بين مختلف الحيوانات .

وبالإضافة إلى هذا تأكد الباحثون أن تقسيم الفقاريات المبني على تركيب وشكل بلورات الهيموجلوبين المؤكسد oxyhaemoglobin (الهيموجلوبين هو مادة توجد بكريات الدم الحمراء ولها قابلية كبيرة للاتحاد مع الأوكسجين لتكوين الهيموجلوبين المؤكسد وبذلك فهو أساس لعملية التنفس) يطابق التقسيم المبني على تركيب الجسم ، فبلورات كل نوع من الفقاريات تكون متميزة عن بلورات الأنواع الأخرى ، ولكن بلورات الأنواع التابعة لجنس واحد تكون لها صفات مميزة مشتركة ، كذلك نلاحظ وجود تشابه ولو ضعيف بين بلورات جميع الطيور (مثلاً) ولكنها تختلف عن بلورات الزواحف أو الثدييات .

والخلاصة التي نستطيع أن نقولها : أن التشابه بين مختلف أنواع الحيوانات في الخواص الفسيولوجية والكيميائية الحيوية bio-chemical يطابق التشابه بين تركيب الأعضاء الداخلية والشكل الخارجي ، والمواد الكيميائية الموجودة في أجسام الحيوانات العليا يمكن تتبع منشأها في الحيوانات الدنيا ، وهذا يؤكد بشدة أن لها أصلاً مشتركاً ومن العسير أن نفسر سبب ذلك بأي فكرة أخرى .

(٧) الأدلة المستمدة من علم الوراثة وعلم استئناس الحيوانات والتربية الانتقائية :

علم الوراثة هو دراسة التشابه والاختلاف بين الأجيال المتعاقبة . وأول من أرسى قواعد هذا العلم هو مندل Mendel عام ١٨٦٦ (ولكن نتائج أبحاثه لم تعرف جيداً إلا في عام ١٩٠٠) ، وتقدم علم الوراثة والخلية Cytogenetics وضحت للعلماء النقاط الأساسية في سلوك الكروموزومات والعمليات الوراثية اللازمة لفهم بعض عمليات التطور . ويمكن هنا تلخيص وتبسيط هذه النقاط فيما يلي :

(١) توجد الكروموزومات داخل أنوية الخلايا وهي تحمل في ترتيب خطي الجينات المسؤولة عن تكوين الصفات المميزة للفرد .

(٢) الانقسام الاختزالي meiosis or reduction division الذي يحدث فقط أثناء تكوين الجاميتات gametes (أى البويضات ova والحيوانات المنوية spermatozoa) يفصل أزواج الكروموزومات المتماثلة ويختزل عددها النصف في كل نجاميتة .

تطور الكائنات الحية

(٣) عملية الإخصاب (وهي عملية الإتحاد الجزافي للبويضة والحيوان المنوي) ، تؤدي إلى تكوين تشكيلات من الكروموزومات (وبالتالي من الجينات) من أب وأم مختلفين ، وهذا يؤدي بالطبع إلى إنتاج أفراد لها اتحادات جينية مختلفة .

(٤) يحدث أحياناً ما يعرف بالطفرة وهي تغير فجائي في الصفات الموروثة يؤدي إلى مواليد جديدة مختلفة عن الأيوين وذلك بسبب تحورات طارئة على الجينات .

ولقد كان عالم النبات الهولندي ديفريز De Vries (١٨٤٨ - ١٩٣٥) أول من سجل حدوث الطفرة ، فثناء دراساته على نوع من زهرة الربيع يسمى *oenothera* اكتشف حدوث تغيرات مفاجئة ذات أهمية كبيرة في أحد الأجيال ، ويسمى ديفريز هذه التغيرات المفاجئة والتوارثية (أي تتوارثها الأجيال التالية) طفرات واعتقد أن بعض الأفراد التي حدثت فيها الطفرة هي أنواع جديدة تكونت بواسطة خطوة واحدة ، ولذلك آمن بأن التطور يحدث نتيجة للطفرات .

ومنذ عهد ديفريز حتى الآن لاحظ الباحثون حدوث الطفرات في عدد كبير من الحيوانات والنباتات في العمل ولذلك لا يعترفهم أدنى شك في حدوثها باستمرار في الكائنات الحية في بيئتها الطبيعية . ولقد سجلوا حوالي ألف طفرة في ذبابة الفاكهة *Drosophila* فقط . ويوجد نوعان من الطفرات : طفرات صغيرة *micromutations* وطفرات كبيرة *macromutations* ، والطفرات الصغيرة هي الأكثر شيوعاً وتحدث في جين واحد فقط أما الطفرات الكبيرة فتحدث في مجموعة من الجينات وهي تؤدي إلى تغيرات كبيرة ومفاجئة مثل الأصابع الزائدة في القطط والأرجل الصغيرة في الأغنام . ويعتقد معظم علماء البيولوجيا أن الأنواع المختلفة من الكائنات الحية نشأت بواسطة تجمع عدد من الطفرات الصغيرة وليس بواسطة طفرة كبيرة أو أكثر ، ولذلك فمن المشكوك فيه كثيراً أن نوعاً جديداً يتكون في جيل واحد وإنما أقرب إلى المنطق أن نقول أن عدة طفرات دقيقة للغاية (لدرجة أننا قد لا ندرکها بالحس) تحدث ثم تتجمع بواسطة عملية الانتقاء الطبيعي حتى يتكون نوع جديد من الكائنات الحية . وبالأخص أن الطفرات تحدث خرافة في الطبيعة وكذلك بواسطة العوامل المسببة للطفرات *mutagenic agents* (مثل المواد الكيميائية أو الإشعاعات ذات الطاقة الكبيرة) . ولا توجد أية علاقة بين الطفرات وبين احتياجات الكائنات الحية ، ولا يمكنها التنبؤ بحدوث الطفرات على الأقل في ضوء معلوماتنا الحالية ، وبعض الطفرات يكون مفيداً للكائن الحي والبعض الآخر يكون ضاراً وبعض منها يكون محايداً (أي ليس بضرار وليس بنافع) .

والخلاصة هي أن الجينات تكون ثابتة وتتوارث في الأجيال القادمة حسب قواعد يمكن معرفتها مقدماً ولذلك فهي تميل لجعل أنواع الكائنات الحية ثابتة *constant* ، ولكن الجينات تستطيع أن تقوم بالطفرات ولذلك تتغير إحدى الصفات في جيل واحد ، وهذا التغير تتوارثه الأجيال القادمة ، ولذلك نستطيع أن نقول أن الطفرات تكون قاعدة الاختلاف المتوارث ويمكن اعتبارها المادة الخام لعملية التطور .

وحقيقة التطور يمكن الإقناع بها من فرع آخر من علوم البيولوجيا وهو استئناس الحيوانات والتربية الانتقائية *domestication and selective breeding* ، فمن المعروف جيداً أن الجنس البشري بدأ منذ آلاف السنين في استئناس الأنواع البرية وذلك لأجل رفايته ، وخلال هذه الآلاف من السنين تكونت أشكال مميزة من الحيوانات والنباتات تختلف اختلافاً واضحاً عن أسلافها

البرية . ومن الممكن في بعض الأحيان تحديد النوع البري الأصلي الذي انحدرت منه السلالات المختلفة المستأنسة . فمثلاً انحدرت السلالات العديدة من الدجاج المستأنس من دجاجة الغابة الشرقية oriental jungle fowl . وفي الواقع تكون الاختلافات بين أشكال السلالات الحديثة وبين أسلافها عظيمة للغاية خصوصاً لو وضعنا في الاعتبار أن عملية الاستئناس قد حدثت فقط خلال آلاف قليلة نسبياً من السنين ، وبذلك نستطيع أن نقرر أن الجنس البشري قد قام بعملية تطور بالمعنى الحقيقي تماماً . ولقد قام الإنسان بهذا العمل بواسطة عمليات مستمرة للانتقاء الصناعي artificial selection مختاراً الأشكال التي تتصف بصفات مميزة مرغوبة من وجهة نظره ، وبذلك يمكن القول أن الإنسان رتب لعملية « البقاء للأصلح » ، باختياره بعض الأشكال للبقاء على قيد الحياة survival والتناسل ورفضه لأشكال أخرى بها صفات لا يرغب الإنسان فيها . ولقد اعتبر داروين التطور بواسطة عملية الانتقاء الصناعي هذه مناظراً analagous تماماً للتطور في الطبيعة ، وفي رأي أن داروين كان على صواب في هذه النقطة .

ولكننا يجب أن نلاحظ أنه في الطبيعة لا يحدث تزاوج ناجح بين نوعين مختلفين إلا في أحوال نادرة جداً . أما « الأنواع » التي تكونت بواسطة الانتقاء الصناعي للإنسان فإنها قابلة للتهجين interfertile أي للتزاوج بين بعضها البعض ، وبمعنى آخر بالرغم من الاختلافات الواضحة بين نوعين من الدجاج أو نوعين من الكلاب فإنه يمكنها التزاوج فيما بينها لتنتج ذرية مخصبة fertile offspring . وفي الحقيقة هذا هو السبب في تسمية هذه الأشكال من الحيوانات المستأنسة بسلالات breeds أو أصناف varieties ولا نسميها أنواعاً species مختلفة ، هذا بالرغم من أن الاختلافات بينها قد تكون كبيرة لدرجة أن هذه الأشكال لو كانت قد اكتشفت في الطبيعة لكنا اعتبرناها أنواعاً مختلفة . بل قد تكون هذه الاختلافات أكبر من الاختلافات الموجودة بين نوعين مختلفين (وليقارن القارئ بين السلالات المختلفة من الدجاج أو الكلاب أو الحمام) . ويجب علينا أن نأخذ في الاعتبار أن أحد مقاييس الإنسان للاحتفاظ بالسلالات هو الإخصاب وربما كانت القابلية للتهجين نتيجة لهذا الانتقاء الصناعي . وفي بعض أنواع السلالات المستأنسة تبدأ في الظهور علامات عدم الإخصاب بين سلالتين مختلفتين ، فمثلاً لا يمكن إجراء تزاوج بين نوع صغير جداً من الكلاب (كالكلب اللولو) ونوع كبير منها (كالكلب الوولف أو البولدوج) ، وبعد مئات عديدة من الأجيال ربما يصبح هذا التعارض عظيمًا لدرجة أن يتكون حاجز وراثي بارز بين بعض أصناف الكلاب ، ولو حدث ذلك في المستقبل فإن الإنسان يكون قد أنتج نوعاً species جديداً ، أي أحدث تطوراً بمعرفته وتحت إرشاده . (وفي رأي الكاتب الشخصي أن هذا لو حدث فسيكون بإرادة الله سبحانه وتعالى) .

وخلاصة القول فإن تكوين أصناف جديدة من الكائنات الحية بواسطة عملية الاستئناس والتربية الانتقائية يوضح نوع وحجم التغير الذي يمكن أن يحدث في الطبيعة في صفات الحيوانات والنباتات بمرور الزمن كان هذا « التطور » قد حدث بمعرفة الإنسان في وقت قصير للغاية نسبياً (بضعة آلاف من السنين) فعلينا أن نؤمن بأن تغيرات أكثر تأثيراً يجب أن تكون قد حدثت في جميع الكائنات الحية خلال فترة طويلة للغاية من الزمن منذ نشأة الحياة فوق سطح الأرض (من ١٠٠٠ مليون إلى ٢٠٠٠ مليون سنة) .

ثالثا : نظريات التطور :

سنتناول هنا باختصار وبتبسيط أهم النظريات التي تشرح العوامل التي أدت إلى حدوث التطور . وأجدها بالذکر نظرية لامارك عن توارث الصفات المكتسبة Limarck's theory of the inheritance of acquired characteristics ونظرية داروين عن الانتقاء الطبيعي Darwins theory of natural selection والنظرية التركيبية الحديثة Modern Synthetic theory .
وأي نظرية شامة للتطور يجب أن تأخذ في الاعتبار العوامل الداخلية internal factors والعوامل الخارجية External factors . وتشمل العوامل الداخلية التوارث والاختلاف والتكاثر والتكوين ؛ أما العوامل الخارجية فهي جميع الظروف البيئية التي تؤثر في الأفراد والجماعات .

وتوجد أول مبادئ لفكرة التطور في كتابات بعض فلاسفة الإغريق القدامى خصوصا أرسطو الذي اعتقد بأن الكائنات الحية قد ارتقت من أنواع بسيطة إلى أنواع معقدة يعتبر الإنسان ذروتها . ولسوء الحظ اعاقت الكنيسة في العصور الوسطى ولعدة قرون إمكانية أى تفكير علمي بخصوص هذا الموضوع . وفي القرن الميلادي السابع عشر أصبحت فكرة التطور تدريجياً مثارة للمناقشة ؛ ومن الرجال الذين كانت لديهم الجرأة الكافية ليتكلموا ويكتبوا عن آرائهم أستطيع أن أذكر : من إنجلترا راي Ray (١٦٢٧ - ١٧٠٥ م) وهوك Hooke (١٦٣٥ - ١٧٠٣) ورازمس داروين Erasmus Darwin (١٧٣١ - ١٨٠٢ م) ، وهو جد العالم الشهير تشارلز داروين) ، ومن فرنسا دوماييه de Maillet (١٦٤٥ - ١٧٣٨ م) وبيفون Buffon (١٧٠٧ - ١٧٨٨ م) . ولقد اعتبر جميع هؤلاء المفكرين فكرة التطور خير تفسير لوجود الأنواع المختلفة من الكائنات الحية وأكثرها احتمالاً ولكنهم لم ينجحوا في تكوين أية نظرية يمكن للناس الاقتناع بها بسبب ضالة المعلومات التي استطاعوا جمعها لتأييد فكرتهم .

**١ - نظرية لامارك عن توارث الصفات المكتسبة :**

أ - نبذة تاريخية : وضع جين دي لامارك (١٧٤٤ - ١٨٢٩ م) أول نظرية عامة عن التطور ، ولقد كان لامارك عالماً فرنسياً في البيولوجيا بدأ حياته كباحث في علم النبات ثم أصبح باحثاً في علم الحيوان خصوصاً في علم التشريح وعلم التقسيم . وفي عام ١٨٠١ وضع فكرة عامة لنظريته ثم وصفها بالتفصيل عام ١٨٠٩ م في كتابه « فلسفة علم الحيوان Philosophie zoologique » ودافع لامارك عن نظريته بقوة حتى مماته وبسببها قاسى الكثير ونبت من المجتمع ، ولم يستطع أن يقنع العلماء المعاصرين له ليس فقط لأن الشعور العام في عصره كان ضد التطور وإنما أيضاً بسبب عدم قابلية بعض أفكاره للتصديق . ولقد تأثر لامارك ببعض آراء العالم الفرنسي بيفون buffon ، وأهم من هاجم نظرية لامارك هو العالم الفرنسي كوفييه Cuvier (١٧٦٩ - ١٨٣٢ م) أبرز علماء علم الحيوان في ذلك العصر وكان يعارض بشدة فكرة التطور .

ب - شرح النظرية : يمكن تلخيص نظرية لامارك من نفس كلماته كما يأتي : البيئة تؤثر في شكل

الحيوانات وتركيب أعضائها ، والاستعمال المتكرر أو المستمر لأي عضو يزيد في حجمه بينما يؤدي عدم الاستعمال الدائم له إلى ضعفه وصغر حجمه حتى يختفي ، وجميع الصفات المكتسبة التي تتكون بتأثير البيئة أي بواسطة الاستعمال أو عدم الاستعمال تبقى بواسطة عملية التكاثر ، وبمعنى آخر جميع التحورات modifications التي تحدث خلال حياة الحيوان ستتوارث بواسطة ذريته ، ويحدث تجمع هذه التحورات البسيطة بمرور الزمن نوعاً آخر من الحيوانات . ولقد كان لامارك يعتقد أن الكائنات الحية وأجزاءها المختلفة تميل باستمرار للزيادة في الحجم ، كما كان يؤمن بأن الحيوانات بطريقة ما تحدد وجهة سير تطورها .

وخلاصة القول : تعتمد نظرية لامارك أساسياً على الافتراض بأن الصفات المكتسبة تتوارث بواسطة الذرية وبذلك تكون تغيرات تطورية .

ويمكن توضيح نظرية لامارك بالاستشهاد ببعض الأمثلة التي ذكرها .

(١) افترض لامارك أن أسلاف الزرافة كانت رقبتها قصيرة ، ولكونها بدأت تتغذى على أوراق وأغصان الأشجار كان وجود عنق طويل مفيداً للبقاء على قيد الحياة ، وقد أدى مد الرقبة لزيادة طولها في الجيل الواحد ولو زيادة طفيفة جداً ، ثم مرت هذه الصفة في الذرية التي أصبحت رقابها أطول ، وبتوالي الآلاف العديدة من الأجيال وصلنا إلى الطول الحالي لرقبة الزرافة .

(٢) المثال الثاني يختص بتكوين غشاء web بين الأصابع في الطيور المائية كالبط والوز والجمع ، فلقد افترض لامارك أن الطيور كانت أصلاً تعيش معيشة أرضية ، وحينما يبحث طائر أرضي عن طعامه في الماء فإنه سوف يمد أصابع رجليه ليضرب الماء أثناء حركته ، وقد أدى هذا إلى شد مستمر للجلد عند قواعد الأصابع ، كما أن الحركات العضلية للرجلين شجعت على تدفق زائد للدم إلى القدمين ، ونتيجة لهذا وبمرور الزمن خلال الآلاف العديدة من الأجيال كبر الجلد وكون غشاء الأصابع .

(٣) اكتسبت الحيوانات السريعة الجري مثل الغزال سرعتها الفائقة هذه بواسطة جريها من الأعداء المفترسة ، ولقد اضطر كل جيل لأن يجهد نفسه إلى الحد الأقصى ، ومر تأثير هذا التمرين من كل جيل إلى الجيل الذي يعقبه ، وبذلك ازدادت السرعة جيلاً بعد جيل . وبمنهج الطريقة يمكن تفسير سرعة الحيوانات المفترسة المطاردة لفريستها مثل الذئب .

(٤) تنشيط البيئة في الحيوانات التي تعيش في مناخ بارد تمواً غزيراً للشعر وتكوين كمية كبيرة من الدهون تحت الجلد لحمايتها من البرد ، وتنتقل هاتان الصفتان إلى الأجيال المتعاقبة ، وبعد ملايين السنين نصل إلى الهيئة التي نلاحظها في الحيوانات التي تعيش في القطب الشمالي .

(٥) كمثال لعدم الاستعمال ذكر لامارك حالة الثعابين التي فقدت أطرافها التي توجد في بقية أنواع الزواحف ، فإثناء الزحف خلال الحشائش كان الحيوان يشد جسمه تركزاً ليمر خلال المسافات الضيقة الموجودة بين الحشائش ولذلك لم يستعمل أطرافه . ونتيجة لذلك صغرت الأطراف وانتقلت هذه الصفة (ضمور الأطراف) إلى الأجيال المتعاقبة وبعد عدة آلاف من الأجيال فقدت الثعابين أطرافها كلية .

جانب نقد النظرية : لو ثبت أن تأثير الاستعمال وعدم الاستعمال والتأثير المباشر للبيئة

تطور الكائنات الحية

على الكائن الحي تتوارثه الأجيال حقيقة لما كان هناك نقد هام لنظرية لامارك ، ولكن بالعكس فقد فشلت التجارب العديدة التي قام بها الباحثون في تأييد النظرية بل أكدت أن الصفات التي يكتسبها الفرد أثناء حياته لا تتوارث . فلقَدْ اثبتت التجارب العديدة أن اِبادة الأجزاء (مثل بتر ذيول الفئران أو أية حيوانات أخرى خلال أجيال عديدة) وكذلك تنشيطها stimulation تعطى نتائج سلبية ، ونفس النتيجة نحصل عليها بخصوص تغيير البيئة فالحيوان قد تتكون به صفات جديدة ولكن عندما نعيده الى بيئته الأصلية لا تبقى هذه التغيرات . وتزداد عضلات اللاعب الرياضي في القوة والحجم بالاستعمال المستمر ولكنها تتقلص اذا ما انقطع اللاعب عن التمرين والأطفال لا تتوارث هذه الصفة المكتسبة من أبيها وعملية الختان أو الطهارة تحدث للأطفال اليهود منذ آلاف السنين ولكنها لم تؤد الى أى تغيير في اليهود . ويمكن ذكر عديد من الأمثلة ولكنها جميعاً تؤدي الى نفس الخلاصة وهي أن الصفات المكتسبة لا تتوارث .

وكون أن الصفات المكتسبة لا تتوارث ليس مثيراً للدهشة لأن الكائن الجديد يتكون من الخلايا الجرثومية (التناسلية) germ cells لأبيه وامه وليس من خلاياهما الجسدية Romatic cells . والخلايا الجرثومية في معظم الحالات تدخر في طور مبكر من النمو ولا تتعرض لأي تأثير من الخلايا الجسدية أو من البيئة . ولقد اثبت هذه الحقيقة العالمان كاسل Phillips وفيليبس اللذان استبدلا مبيضسى ovaries خنزير غينى (الذى يسمى في مصر بالأرنب الرومى) لونه أبيض بمبيضين من انثى لونها أسود ، ثم قاما بتزاوج هذا الخنزير الغينى الأبيض مرتين مع ذكر أسود ، فكانت جميع الأفراد المنتجة سوداء اللون ومتماثلة الصفات homozygous . وهناك توضيح مألوف : ابن الحداد يتوارث ذراعيه ليس من ذراعى أبيه وإنما من الخلايا الجرثومية لأبيه وامه .

وبذلك نستطيع أن أقول ان لب نظرية لامارك خاطيء تماماً ، ولا يوجد في وقتنا الحالى أنصار لهذه النظرية سوى عدد قليل جداً من العلماء أبرزهم العالم الانجليزى جراهام كانون Graham canon ، وحتى هؤلاء غيروا كثيراً من تعاليمهم لتتمشى مع العلم الحديث وسموها اللاماركية الحديثة Neo-Lamarckism . وفي الاتحاد السوفيتى فقط - تحت قيادة العالم ليسنسكو lysenko - تلاقى نظرية لامارك التأييد والاستحسان ولكن يبدو أن سبب ذلك عقائدى ideological أكثر منه علميا . وعلى أية حال فان نشر نظرية لامارك ركز الاهتمام على موضوع التطور .

• • •

(٢) نظرية داروين عن الانتقاء الطبيعي :

أ - نبذة تاريخية : كان تشارلز داروين (١٨٠٩ - ١٨٨٢ م) عالماً انجليزياً في البيولوجيا ذا بصيرة واسعة متقدمة ، ولقد بدأ دراسته الجامعية بدراسة الطب لكنه لم يكملها لأنه لم يكن يرغب في أن يصبح طبيباً فتركها ليدرس اللاهوت ، ولكن مهنة القسيس لم ترق لميوله لأنه كان يميل لدراسة التاريخ الطبيعي . وقد بدأ حياته العملية فوق السفينة « بيجل Beagle » في رحلة لمدة خمس سنوات حول العالم . ولقد أعطته هذه الرحلة فرصة للدراسة النباتية والحيوانية في

الأماكن المختلفة من العالم ، ولما عاد الى إنجلترا عام ١٨٣٦ نشر أبحاثاً قيمة عن بعض أنواع الحيوانات مثل الحواجز المرجانية coral reefs وحفريات الثدييات ، وبدأ يكتب ملاحظاته عن أصل الأنواع عام ١٨٣٧. وفي عام ١٨٤٤ كتب ملخصاً لنظريته، ثم استمر في جمع المعلومات وأخيراً في عام ١٨٥٩ طبع نظريته في كتاب سماه : « تطور الأنواع بواسطة الانتقاء الطبيعي » On the Origin of species by means of natural selection ولقد كان هذا أهم كتاب في القرن التاسع عشر وبه بدأ الفكر الانساني وعلم البيولوجيا مرحلة جديدة ، ومعظم كتب داروين التالية قدمت تفصيلات أكثر ووجهات نظر كان قد لخصها في كتابه ، بل كان بعضها مكملًا لنظريته . ولذلك يستحق داروين شهرته لأن آراءه هي التي أثمرت قبول العلماء والفلاسفة لتعاليم التطور .

ب - شرح النظرية : بنى داروين نظريته على ثلاث حقائق هامة يمكن ملاحظتها في الطبيعة واستنتاجين استنبطهما من هذه الحقائق .

الحقيقة الأولى هي ميل tendency جميع الكائنات الحية للازدياد في العدد بنسبة هائلة للغاية ، ويرجع ميل الكائنات الى الزيادة لحقيقة أن الأطوار المبكرة من الدرية تكون دائماً أكثر بكثير من آبائها سواء أكان التكاثر جنسياً sexual أم غير جنسي asexual . وأسراف الطبيعة بخصوص التكاثر حقيقة معروفة جيداً ، فمثلاً السمكة الواحدة من السالمون salomon تنتج حوالي ٢٨ مليون بيضة كل موسم ، وتبيض بعض أنواع المحار oysters حوالي ١١٤ مليون بيضة دفعة واحدة ، وتكون بعض أنواع دودة الاسكارس ascaris حوالي ٧٠٠٠٠ بيضة كل ٢٤ ساعة . وبالطبع كون كل هذه الأعداد الضخمة من البيض تفقس وتكون أفراداً تبقى على قيد الحياة حتى تتكاثر بنفس الأعداد شيء لا يمكن تصوره إطلاقاً. فمثلاً حسب العالم الأمريكي دودسون Dodson نتائج نجوم البحر Starfishes الموجودة في جزء صغير من الشاطئ الباسيفيكي شمال سان فرانسيسكو على افتراض أن نسبة بقاء الدرية منها على قيد الحياة هي ١٠٠٪ فوجد أن عددها بعد حوالي ١٥ جيلاً فقط (أي بعد حوالي ٣٠ سنة) سيزيد عن عدد الإلكترونات electrons الموجودة بالكون (١٠ ٧٩) . وذبابة الفاكهة دروسوفيلا تتم دورة حياتها في فترة تتراوح بين ١٢ الى ١٤ يوماً وكل أنثى تضع حوالي ٢٠٠ بيضة فلو فرضنا أن جميع البيض الذي باضته ذبابة واحدة فقس وأن جميع الدرية عاشت وتكاثرت فوصل عدد الذباب خلال ٤٥ يوماً الى حوالي ٢٠٠ مليون فبعد سنة واحدة سيفطر الذباب سطح الكرة الأرضية . والحيوان الأولى براميسيوم Paramecium (الذي يبلغ طوله ١/١٠م ويتكاثر بالانقسام الثنائي) ينقسم حوالي ٦٠٠ مرة في السنة ، فلو أن جميع الأفراد التي تكونت من حيوان واحد بقيت على قيد الحياة واستمرت في الانقسام فسيزيد مجموع أحجامها بعد بضعة شهور عن حجم الأرض . وينطبق نفس الكلام على الحيوانات التي تتكاثر ببطء شديد : فالفيل الذي يعتبر من أبطأ الحيوانات تكاثراً يعيش وحالاً مائة سنة ولكنه يتناسل فقط عندما يبلغ عمره حوالي ٣٠ سنة حتى يبلغ عمره ٩٠ سنة ، وخلال هذه الفترة تلد الأنثى مالا يقل عن ستة مواليد، ولقد حسب داروين عدد الفيلة الناتجة عن زوج واحد منها لو أن جميع الدرية عاشت واستمرت في التناسل بنفس السرعة فوجد أن عددها يصل بعد ٧٥٠ سنة فقط الى أكثر من ١٩ مليوناً .

والحقيقة الثانية التي لاحظها داروين من الطبيعة هي أنه بالرغم من هذا الميل للزيادة المتدرجة فإن عدد كل نوع من الحيوانات يظل في الحقيقة ثابتاً تقريباً ، والسبب في ذلك يرجع

تطور الكائنات الحية

الى أن عدداً كبيراً من الأفراد تهلك بواسطة الأعداء أو الأمراض أو التنافس أو المناخ . . الخ ، (ولكن يجب أن يلاحظ القارئ أن ثبات عدد أفراد كل نوع ليس صحيحاً تماماً بالدرجة التي تصورها داروين . فعدد بعض أنواع الحيوانات البرية قد يختلف من سنة الى أخرى ولكنه بالطبع لا يصل الى الأعداد المحسوبة من سرعة تكاثرها) .

.. ومن هاتين الحقيقتين استنتج داروين استنتاجه الأول : « **التنازع على البقاء** Struggle for Existence » . فلما كان عدد الصفار التي تتكون أكثر بكثير من التي تستطيع أن تظل على قيد الحياة فيجب أن تكون هناك منافسة في سبيل البقاء ، وبمعنى آخر حيث أنه توجد حدود في كمية الطعام والمأوى وأماكن التكاثر فإن الأفراد تتنافس مع بعضها البعض لأجل هذه الاحتياجات ، ولقد اعتقد داروين بأن التنازع في سبيل البقاء يكون على أشده بين أفراد النوع الواحد لأنها تتنافس على نفس احتياجات الحياة ، ويجب على القارئ أن يلاحظ أن التنازع على البقاء لا يكون دائماً معركة يمكن مشاهدتها مثل أرنب يحاول أن يهرب من ثعلب ولكنها عملية مستمرة في الطبيعة وتتضمن عدة عوامل كل منها يؤدي الى هلاك بعض الأفراد ، ويحدث هذا التنازع في أي طور من تاريخ حياة الكائن الحي من طور البيضة التي قد تفشل في أن يحدث لها إخصاب من حيوان منوي ، وكذا خلال تكوين الجنين embryo وأثناء الأطوار اليرقية larval stages ثم أيضاً خلال الطور اليافع adult . وقد يأخذ الصراع أشكالاً متعددة مثل صراع الأفراد للتغلب على ظروف بيئية غير ملائمة كالجفاف أو البرد الى الهروب من الحيوانات المفترسة ، أو الصراع للحصول على كمية كافية من طعام محدود يتنافس عليه متنافسون عديدون ، ولذلك يجب أن يضع القارئ في اعتباره أن داروين استعمل كلمة تنازع بمعنى مجازي . ففي معظم الحالات لا يوجد تنازع بمعنى قتال حقيقي . فمثلاً مجازياً يمكن القول بأن الأشجار الموجودة في غابة حينما تتنافس للحصول على المواد الغذائية الموجودة بالتربة أو للحصول على ضوء فانها تتنازع في سبيل الحياة . ويعتبر الفرد ناجحاً في النزاع اذا ظل على قيد الحياة حتى تحدث له عملية التكاثر ولومرة واحدة . ومما هو جدير بالذكر أن داروين تأثر بمقال **مالتوس** Malthus (١٧٩٨ م) عن عدد السكان الذي وضح فيه أنه يتزايد بنسبة كبيرة حتى توقف هذه الزيادة بواسطة كمية الغذاء المحدودة . ولقد حاول مالتوس أن يبرهن أنه لما كان الجنس البشري يتكاثر بسرعة تزيد كثيراً عن كمية الطعام فيجب أن تحدث عمليات وقف لهذه الزيادة بواسطة الحروب والأوبئة والمجاعات .

أما الحقيقة الثالثة التي لاحظها داروين فهي الاختلاف Variation ، فأفراد كل نوع من الحيوانات والنباتات تختلف عن بعضها البعض اختلافاً يمكن إدراكه ، ولقد اعتبر هذا الاختلاف بأنه صفة متأصلة للبروتوبلازم (المادة الحية) لأنه وجده في جميع مجموعات الكائنات الحية ، ففي الحيوانات التي تتكاثر جنسياً لا يوجد فردان من نوع ما متشابهان تماماً باستثناء التوائم المتماثلة ، وأفراد كل نوع تختلف عن بعضها البعض في الحجم والنسب والتركيبات الخارجية والداخلية والفسيولوجيا والعادات . ولم تكن قوانين الوراثة معروفة في عصر داروين ولذلك لم يستطع أحياناً أن يفرق بين الاختلافات المتوارثة heritable (وهي المهمة في عملية التطور) وغير المتوارثة (وهذه تتكون نتيجة لاختلاف الطعام أو درجة الحرارة أو العوامل البيئية الأخرى) . ولقد لاحظ داروين أن الاختلاف يكون أوضح في الأنواع المستأنسة من الحيوانات والنباتات

عنه في الأنواع البرية ، كما آمن بأن جميع السلالات المستأنسة من نوع ما (التي أنتجها الإنسان) انحدرت في معظم الحالات من نوع سلفي ancestral واحد ، وهذا ثبتت صحته فيما بعد . وبعد أن وضّح داروين التنوع الكبير بين السلالات المستأنسة التي أنتجها الإنسان بواسطة الانتقاء الصناعي للاختلافات الصغيرة افترض أن الاختلافات المتوارثة البسيطة في الأنواع البرية كانت مواد العمليات التطورية في الطبيعة . وبمعنى آخر ، يمدنا الاختلاف بين أفراد النوع الواحد بالمادة الخام التي بواسطتها يحدث التطور وبدونها لن يحدث أبداً ، وأحياناً يظهر على مجموعة بأكملها من الأفراد أسلوب محدد من الاختلاف يميزه عن بقية أفراد النوع ، ويمكن تسمية أفراد هذه المجموعة تحتنوع subspecies أو صنف variety . ولقد اعتبر داروين هذا التحتنوع بأنه 'وع أولي أو ابتدائي' أي نوع في مرحلة التكوين . ويجب على القارئ أن يلاحظ أن الاختلافات لا تفرض بواسطة عمل البيئة أو بواسطة الكائن الحي نفسه وإنما تظهر تلقائياً وفي جميع الاتجاهات ، وبالصدفة يكون بعض هذه الاختلافات مفيداً في عملية التنافس على البقاء ، فمثلاً أي اختلاف يزيد من سرعة حيوان ذي حافر Ungulate سيساعده في الهروب من الحيوانات المفترسة . والاختلاف الذي يزيد حساسية الحس سيساعد الحيوان المفترس في البحث عن فريسته ، وأي اختلاف يؤدي إلى اختزال فقدان الماء سيساعد النبات الصحراوي . وبالعكس فإن بعض الاختلافات يكون ضاراً بالفرد والبعض الآخر يكون محايداً تماماً أي لا يمنح الفرد أية افضلية أو أي ضرر في عملية التنافس في سبيل البقاء .

— ومن الاستنتاج الأول والحقيقة الثالثة استنتاج داروين استنتاجه الثاني (والأخير) وهو الانتقاء الطبيعي natural selection . فحيث أنه يوجد تنافس على البقاء بين الأفراد ولما كانت هذه الأفراد غير متشابهة تماماً فستكون بعض الاختلافات مفيدة في الصراع وبعضها غير ملائمة . ونتيجة لهذا ستبقى على قيد الحياة نسبة أعلى من الأفراد التي توجد بها اختلافات ملائمة بينما ستموت أو تفشل في التكاثر نسبة أعلى من الأفراد التي بها اختلافات غير ملائمة . ولما كان أكثر الأفراد ملائمة هي التي سوف تبقى على قيد الحياة استعمل داروين التعبير التالي : « البقاء للأصلح Survival of the fittest » وبذلك يكون للتنافس على البقاء تأثير انتقائي في إزالة الأفراد غير اللائقين والاحتفاظ بالأفراد اللائقين . ولما كان جزء كبير من الاختلاف ينتقل إلى الأجيال القادمة بواسطة الوراثة فإن تأثير البقاء التفاضلي differential سيتراكم من جيل إلى جيل . وبعبارة أخرى ، لما كانت الأفراد الأصلح فقط هي التي سوف تبقى على قيد الحياة فإنها سوف تخلد الصفات التي جعلتها أكثر ملائمة وبذلك تمررها لذريتها . وبذلك نستطيع أن نقول أن الانتقاء الطبيعي يعمل باستمرار على المحافظة على ضبط الكائنات الحية لبيئتها الخارجية وطريقة حياتها .

ولقد قال داروين لو أن جزئين من مجموعة أفراد نوع ما من الكائنات الحية قابلاً ظروفاً معيشية مختلفة فسوف يميلان للانحراف عن بعضهما البعض ، وبمرور الزمن فإنهما سوف ينفصلان عن بعضهما البعض أولاً بواسطة فروق طفيفة كصنفين varieties (أو تحتنوعين subspecies) ثم فيما بعد حينما ينعزلان عن بعضهما البعض كنوعين لا يمكن أن يحدث بينهما تزاوج . واستمرار هذا الانحراف سيؤدي بمرور الزمن إلى تكوين أنواع أخرى وبالتالي إلى فروق أكبر على مستوى الجنس genus ثم العائلة family ثم الفصيلة order . . . الخ . وبهذه الطريقة تصور

داروين في كتابه عن أصل الأنواع كيف تكونت الأنواع الهائلة والأقسام الأكبر (الجنس ثم العائلة ... الخ) من الكائنات الحية أثناء مرور مئات الملايين من السنين .

ومما هو جدير بالذكر أن عالماً انجليزياً آخر هو والاس Wallace (١٨٢٣ - ١٩١٣ م) قد توصل مستقلاً الى مبادئ نظرية الانتقاء الطبيعي في عام ١٨٥٨ أثناء أبحاثه على مجموعة حيوانات ونباتات جزر الملايو . ولقد أرسل والاس مقالته عن الموضوع الى داروين بينما كان الأخير يستعد لنشر نظريته . وفي اجتماع الجمعية العلمية بلندن قرئت مقالة والاس مع ملخص لنظرية داروين ، ولذلك يسمى بعض المؤلفين نظرية الانتقاء الطبيعي « نظرية داروين - والاس » .



٣) النظرية التركيبية الحديثة :

يؤمن معظم علماء البيولوجيا بأن نظرية الانتقاء الطبيعي لداروين هي أفضل تفسير عام للتطور . فلقد استطاعت هذه النظرية الوقوف أمام اختبار الزمن ولكنها بالطبع يجب أن تفسر في ضوء الاكتشافات الحديثة في الفروع المختلفة من البيولوجيا خصوصاً علم الخلية وعلم الوراثة . ولفترة من الزمن عرف هذا التفسير الحديث المبني على المعلومات الحديثة بالداروينية الجديدة Neo-Darwinism . وتعتمد الداروينية الجديدة على مفاهيم الطفرة والاختلاف ومجموعة الأفراد population والتوارث inheritance والعزلة isolation والنوع species ، وكل هذه الموضوعات كانت غامضة في عصر داروين . ولقد استعمل اسم الداروينية الجديدة لأول مرة لآراء العالم الألماني فايزمان Weismann (الذي نشر من عام ١٨٦٨ الى عام ١٨٧٦ م مجموعة من الأبحاث عن توارث الاختلاف) ، ثم اقترح بعض العلماء خصوصاً العالم الأمريكي سيمبسون Simpson (عام ١٩٤٩ و ١٩٦٠ م) عدم استعمال هذه التسمية لتجنب الارتباك ، وعموماً استبدل باسم الداروينية الجديدة في السنوات الأخيرة اسم النظرية التركيبية الحديثة .

والنظرية التركيبية الحديثة للتطور ليست من عمل عالم واحد ، كما أنها لم تنشأ في صورة كاملة وإنما تطورت ببطء خلال الأربعين عاماً الأخيرة وما زالت حتى الآن في أطراف . ولقد اشترك في وضعها مستقّلين - علماء كثيرون في علم البيولوجيا في التخصصات المختلفة . وفي الواقع كشفت كل فروع البيولوجيا تقريباً (الوراثة والبيولوجيا الإحصائية biometry والحفريات والفسولوجيا المقارنة والتشريح المقارن والبيئة ecology والأجنة والتقسيم ، خصوصاً الفروع الثلاثة الأولى) عن معلومات مفيدة في تكوين صيغة النظرية التركيبية الحديثة ، وشرح هذه النظرية طويل (فمثلاً شرحها حديثاً العالم الانجليزى هكسلى في كتاب معقد بلغ عدد صفحاته أكثر من ٥٠٠ صفحة) ، ولكنني أستطيع أن أخصها وأبسطها للقارئ بذكر النقاط العشر التالية :

١ - النظرية - في أبسط صورها - يمكن تعريفها بأنها تبديل alteration تدريجي ومتضاعف في مجال التغير variation في التركيب structure والوظيفة والعادات خلال الأجيال المتعاقبة للكائنات الحية .

٢ - ينتج التغير من التغيرات في الجينات أو الكروموزومات أى من الطفرات ، وأى تغير يرجع الى التغيرات في البيئة أثناء حياة الفرد لا تأثير له على الجينات ولذلك لا يكون له أهمية في التطور إطلاقاً . ولقد نشأت الأنواع من تراكم عدد كبير جداً من الطفرات الصغيرة لا من طفرة كبيرة واحدة أو أكثر ، وتبعاً لذلك فإنه من المشكوك فيه أن يظهر نوع جديد في جيل واحد ولكن تحدث عدة طفرات بالغة الصغر (قد لا يمكن الاحساس بها) ثم تتجمع بواسطة عملية الانتقاء الطبيعي حتى يظهر نوع جديد . ويمكننا أن نقول ان الطفرات تكون الأساس الذى يعمل به الانتقاء الطبيعي ، أى أن كلاً من الطفرات والانتقاء الطبيعي أساس لعملية التطور .

٣ - يبرز أو يشجع الانتقاء الطبيعي الصفات المفصلة ويطرد الصفات غير المرغوب فيها ، وفي الواقع احتفظ العلماء حتى الآن بأراء داروين بخصوص الدور الذى يلعبه الانتقاء الطبيعي في التطور ولكنهم زادوا عليها نتيجة للمعلومات الحديثة التى حصلوا عليها .

٤ - الانعزال الجغرافي geographic isolation هو انعزال قطاع صغير نسبياً من مجموعة افراد نوع ما بواسطة حادثة ما - كوقوع زلزال أو انفصال قطعة من قارة مكونة جزيرة - عن بقية المجموعة وبالضرورة يحدث بين افراد هذا القطاع تزاوج . أما الانعزال الوراثي genetic isolation فهو حينما لا يمكن حدوث تزاوج بين بعض مجموعات النوع الواحد لسبب أو لآخر . وهذان النوعان من الانعزال هامان جداً لنشوء أصناف جديدة وفي آخر الأمر ظهور أنواع جديدة .

٥ - أحياناً يحدث نضوج جنسي sexual maturity أثناء الطور اليرقى larval stage أو حينما يكون الحيوان ما زال صغيراً ، وتحدث هذه الظاهرة القريبة التى تسمى Neotony في بعض الحشرات وأنواع قليلة من السلمندر Salamander (وهى برمائية لها ذيل) ، ويعتقد بعض العلماء أن لهذه الظاهرة دوراً هاماً في التطور إذ يمكن أن تفسر الخطوات العظيمة فيه والتى تسمى الطفرات الكبيرة ، ولما كان الانسان اليافع يشبه القرد الصغير السن أكثر من شبهه للقرد اليافع فى نواح كثيرة (المخ الكبير نسبياً وشكل الاسنان وتسطح flatness الوجه وعدم وجود الشعر والزاوية بين الرأس الجذع وخطوط الاتصال بين عظام الجمجمة) فلقد اعتقد العالم الالماني بولك Bolk عام ١٩٢٦ أن الانسان وقد يكون أحد الرئيسيات (أرقى قسم من الثدييات) حدثت له هذه الظاهرة . (ولكن هذا المقال يعارض هذا الراى بشدة) .

٦ - لا يحدث التطور بنفس السرعة فى الأنواع المختلفة من الكائنات الحية ، فمثلاً ظلت السلاحف بدون تغير يذكر لمدة تقدر بحوالى ١٧٥ مليون سنة بينما نشأت ثم انقرضت عدة أنواع من الجنس البشرى فى أقل من ١/٢ مليون سنة .

٧ - يحدث التطور فى بعض الأزمنة بسرعة أكبر من حدوثه فى أزمنة أخرى ، وفى وقتنا الحاضر يوصف التطور بأنه سريع لظهور أنواع كثيرة وانقراض أنواع أخرى متعددة .

٨ - عموماً يكون التطور سريعاً حينما تكون نوع جديد ولكنه يبطئ حينما تتأسس المجموعة وتتكيف مع البيئة التى تعيش فيها .

تطور الكائنات الحية

٩ - لا تتطور الأنواع الجديدة من الأنواع الأكثر بقدماً والمتخصصة وإنما تتطور من الأنواع البسيطة نسبياً وغير المتخصصة . فمثلاً تطورت الثدييات من مجموعة من الزواحف الصغيرة الحجم نسبياً وغير المتخصصة ولم تنشأ من الزواحف الكبيرة الحجم والمتخصصة كالدينصورات Dinosaurs .

١٠ - لا يكون التطور دائماً من كائنات أكثر تعقيداً إذ توجد بعض الأمثلة لتطور ارتدادي regressive . فمثلاً انجذبت معظم الطفيليات مثل الاسكارس والبلهارسيا من أسلاف كانت تعيش معيشة حرة وأعضاؤها أكثر تعقيداً ، والشعابين تطورت من سحالي لها أطراف ، والحيتان (التي لا يوجد بها أطراف خلفية) نشأت من ثدييات بها زوجان من الأطراف ومعظم الحشرات غير المجنحة انحدرت من حشرات مجنحة . وترجع هذه الحالات إلى أنه لو كانت هناك ميزة لنوع ما في أن يكون له عضو أبسط أو أن يعيش بغير عضو معين على الإطلاق ، فإن أي طفرات تحدث وتؤدي إلى هذه الحالة سوف تتراكم بواسطة عملية الانتقاء الطبيعي .



وفي نهاية هذا المقال أود أن أؤكد للقارئ للمرة الثانية أن نظرية التطور لا تشكك في الإيمان بالله عز وجل شريطة أن نقنع بأن جميع هذه العمليات التطورية لم تحدث جزافاً وإنما بإرادة الله سبحانه وتعالى ، وقد يرى البعض - على خلاف الحقيقة تماماً - أن نظرية التطور تحتوى على آراء مادية ومناهضة للدين ، ولكن رأيي الشخصي هو أن أى عاقل لا يستطيع أن يجد فيها أى اعتراض حقيقى يوجه إليها من وجهة نظر الدين ، بل أن التطور يوضح القدرة الشاملة والرائعة للخالق سبحانه وتعالى . ولقد ذكر بعض الكتاب العرب أن القرآن الكريم يحتوى على آيات كريمة تؤيد حدوث التطور . والله أعلم .



أهم المراجع

1. Carter : **Animal Evolution.**
2. Canon : **The Evolution of Living Things.**
3. Darwin : **The Origin of Species by Means of Natural Selection.**
4. Dodson : **Evolution, Process and Product.**
5. Huxley : **Evolution, the Modern Synthesis.**
6. Lamarck : **Philosophie Zoologique.**
7. Simpson : **The Meaning of Evolution.**

★ ★ ★

فنج خلف

فكرة الخلق عند المتكلمين والفلاسفة المسلمين

فكرة الخلق من أهم الأفكار التى تضع حداً فاصلاً بين من نسميهم بفلاسفة الاسلام من جهة. وبين المتكلمين من جهة اخرى . أما المتكلمون فالاجماع منعقد بينهم على أن الله خلق العالم، وأن العالم محدث ومخلوق ، أحدثه البارى وأبدعه ، وكان الله ولم يكن معه شيء ثم خلق العالم بعد أن لم يكن (١) وفكرة الخلق من العدم أو الخلق المسبوق بالعدم Creation ex nihilo فكرة دينية أكدتها الأديان السماوية جميعاً ووجدت فيها حلاً لمشكلة بداية العالم .

ويتم الخلق بأيسر قول محتمل ، بكلمة واحدة من الله - بقوله تعالى « كن » ، « انما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون » (٢). وبهذا الأمر التكويني يكون كل شيء من الله . من أمر ونهى ، واعد ووعيد ، وإخبار عن كائن وعما يكون ، على اختلاف أحوال الكائنات بأوقاتها وأمكناتها - وفقاً لعلمه وإرادته (٣) . فالتكوين أو الخلق هو فعل الله البكر « فى البدء خلق الله

(١) الشهرستاني ، نهاية الاقدام فى علم الكلام ص ٥ .

(٢) سورة النحل ١٦ آية ٤٠ .

(٣) الماترىدى ، كتاب التوحيد ، ص ٤٩ .

السموات والأرض» (٤) ، وصفته الفعلية التي لا يشاركه فيها أحد «هل من خالق غير الله» (٥) . لكن صفات الفعل - وعلى رأسها صفة التكوين - من أهم المسائل التي اشتد حولها النزاع (٦) ليس فقط بين نفاة الصفات الزائدة من المتكلمين (٧) وبين المثبتين لها بل بين المثبتين أنفسهم بعضهم مع بعض . وليس ادل على ذلك من هذا الخلاف الذي يثور بين مدرستي أهل السنة والجماعة من الأشاعرة والماتريدية حول هذه المسألة . فكل من المدرستين من المثبتين للصفات الزائدة على الذات . فالله عندهم عالم بعلم أو عالم وله علم (٨) ، وعلمه معنى قديم قائم بذاته زائد على ذاته ، ليس هو ذاته ولا غيرها ، (٩) وكذلك الحال في قدرته وإرادته وحياته وسمعه وبصره وكلامه . وجميع المثبتين للصفات الزائدة متفقون على هذه الصفات السبع التي يسمونها بصفات الذات أو صفات المعاني ، ولكنهم يختلفون على اثبات صفات أخرى زائدة (١٠) من بينها صفة التكوين التي ينفرد علماء ما وراء النهر من الماتريدية باتبائها صفة حقيقية قديمة قائمة بذات الله زائدة على ذاته ، وذلك رغم أنهم لا يعتبرونها صفة من صفات الذات بل هي عندهم صفة من صفات الفعل (١١) . والتكوين والتخليف والخلق والإيجاد والإنشاء والإبداع والاحداث والاختراع أسماء مترادفة يراد بها معنى واحد في رأيهم وهو اخراج المعدم من العدم الى الوجود (١٢) . أما الأشاعرة فيعتبرون التكوين صفة اضافية حادثة ومتجددة بتجدد الأفعال شأنها في ذلك شأن كل صفات الفعل (١٣) .

هذا هو الفارق الأساسي بين مدرستي أهل السنة والجماعة في صفة التكوين وجميع الاختلافات الأخرى بينهم تنفرع عن هذا الخلاف الأساسي وتترتب عليه . فيفرق الماتريدية بين

(٤) سفر التكوين ، الإصحاح الأول .

(٥) سورة فاطر ٣٥ آية ٢ .

(٦) انظر الأيجي ، كتاب المواقف ، ج ٢ ص ٣٦٤ ، عمر النسفي ، العقائد النسفية ص ٨٠ ، ٨٧ ؛ أبو المعين النسفي ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة دار الكتب المصرية رقم ٤٢ بع ٢٢٨٧ ؛ الصابوني ، البداية من الكفاية في الهداية في اصول الدين ص ٦٧ .

(٧) تعتبر المعتزلة وفلاسفة المسلمين المتأثرين بالفلسفة اليونانية من الغالين بنفى الصفات الزائدة على الذات ، لأن اثبات الصفات الذاتية كالعلم والقدرة والحياة والإرادة كميان زائدة على الذات يخالف دعواهم في التوحيد . فإن قلنا مثلاً بأن الله عالم فلدينا هنا إذن ذات وصفة ، وإن قلنا أن هذه الصفة معنى زائد على ذات الله فقد جأينا التوحيد وولعنا في الشرك على رأي المعتزلة لأننا اثبتنا قديمين . فاثبات صفة زائدة على الذات ليس من التوحيد في شيء عند المعتزلة . انظر الشهرستاني ، الملل والنحل ج ١ ص ٥٥ ، ونهاية الإقدام في علم الكلام ص ١٢٣ - ١٨٠ ؛ ابن سينا ، النجاة ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

(٨) يفصل الماتريدي أن يقول عالم وله علم بدلا من القول عالم بعلم لئلا يتوهم أن العلم له آلة ، انظر شرح الماتريدي على الفقه الأكبر ، ص ١٩ .

(٩) انظر مقدمات كتاب التوحيد للماتريدي ص ٣٦ وكيف يفسر المتكلمون قولهم بأن الصفة ليست هي الذات ولا غير الذات .

(١٠) الأيجي ، المواقف ، ج ٢ ص ٣٦٤ .

(١١) النسفي ، عمر ، العقائد النسفية ص ٨٠ - ٨٢ ؛ الصابوني ، البداية ، ص ٦٧ ؛ الرازي ، فخر الدين ، المحصل ص ١٣٥ ، العالم ص ٥١ .

(١٢) البياضي - اشارات المراحم ، ص ٢١٢ - ٢٢١ .

(١٣) الرازي ، فخر الدين ، لوايح البينات ص ٢٥ - ٢٧ ، المحصل ص ١٣٥ .

التكوين والمكوّن باعتبار أن التكوين صفة قديمة قائمة بذات الله والمكوّن حادث مبين عن ذات الله (١٤) . كذلك لا يستتبع قدم التكوين عندهم قدم المكونات، لأن التكوين ما كان ليكون به المكوّن في الأزل بل ليكون به وقت وجوده وحسب إرادة الله وعلمه (١٥) . ولكنه يستتبعه عند الأشاعرة لأنهم ما داموا يعتبرون التكوين صفة إضافية ؛ أي مجرد نسبة ، والنسب تقتضى وجود المنتسبين ؛ وعلى ذلك فلو كان التكوين قديماً للزم قدم المكونات أي قدم العالم (١٦) . كذلك ليس التكوين عند الأشاعرة بمعنى وراء المكوّن بل هو عين المكوّن ، لأنه أمر اعتبارى يحصل في العقل من نسبة المكوّن الى المكوّن . فليس التكوين أمراً محققاً مغايراً للمكوّن في الخارج وإن كان العقل يميز بين مفهوم التكوين ومفهوم المكوّن لفهم النسبة بينهما ، ولكن ذلك تمييز ذهني فقط ولا وجود للتكوين خارج الدهن ، إذ الموجود في الخارج هو المكوّن والمكوّن فقط ، أي الخالق والمخلوق ، أما التكوين أو الخلق فهو ادراكنا نحن ، وما دام التكوين أو الخلق نسبة ، والنسب لا تتقدّر الا عند وجود المنتسبين لزم من حدوث المكون ، أى من حدوث العالم حدوث التكوين (١٧) .

فالتفرقة بين التكوين والمكوّن أو الخلق والمخلوق التى تظن الماتريدية أنها أساس الخلافات بينهم وبين الأشاعرة وسائر معارضيهم من المتكلمين في هذه المسألة هي في الواقع فرع للخلاف الأساسى الذى أوضحناه وأعنى به أن التكوين أو الخلق عند الماتريدية صفة حقيقية وعند الأشاعرة والمعتزلة صفة إضافية أو صفة نسبية .

والسؤال الذى يثور الآن هو : ما سبب هذا الخلاف ؟

الى جانب خلافهم في صفات الفعل فإن السبب الحقيقي في هذا الخلاف يرجع الى اختلافهم في صفة القدرة لا من حيث هي صفة من صفات الذات قديمة قائمة بذات الله - فذلك متفق عليه بين مدرستى أهل السنة - (١٨) ، بل من حيث وظيفة القدرة وحكمها (١٩) فيقتصر الماتريدية وظيفة القدرة على التعلق بصحة وجود المخلوق فقط ، او بعبارة اخرى على التعلق بالممكنات حال كونها ممكنات ، ولكنها لا تتعلق بايجاد الممكنات ولا تؤثر في اخراجها من العدم الى الوجود ؛ لأن ذلك وظيفة صفة اخرى هي صفة التكوين أو الخلق . يقول الامام أبو المعين النسفى وهو من أئمة أهل السنة والجماعة من الماتريدية « ولا يقال انه اختص بالوجود بعد العدم بمعنى هو غيره وهو قدرة البارى جل جلاله ؛ لأن القدرة تقتضى كون ما يدخل تحتها مقدوراً ، لا تقتضى كونه موجوداً ، ولو اقتضى كونه موجوداً لكان ايجاداً ؛ إذ اليجاد يوجب الوجود ، وليس

(١٤) أبو حنيفة ، الفقه الأكبر ص ٣٥ - ٣٦ ، النسفى ؛ عمر ، ص ٨٧ - ٩١ ؛ الصابونى البداية ، ٦٧ .

(١٥) النسفى ، أبو المعين ، تبصرة الأدلة مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ ؛ الصابونى ، البداية ص ٦٧ - ٧٣ .

(١٦) الرازى ، فخر الدين ، لوامع البينات ص ٢٧ .

(١٧) الرازى ، فخر الدين ، المحصل ، ص ١٣٥ ، العالم ، ص ٥١ ، لوامع البينات ، ص ٢٧ .

(١٨) قارن ، أبو حنيفة الفقه الأكبر ، ص ٣٥ - ٣٦ ؛ النسفى ، عمر ، العقائد النسفية ، ص ٨٠ - ٨٢ ؛ الماتريدى ، كتاب التوحيد ، ٤٤ - ٦٠ ، ومقدمتنا لكتاب التوحيد ، ص ١٠ - ١١ ؛ الشهرستانى ، نهاية الاقدام ، ص ١٧٠ - ٢١٤ ؛ الرازى ، فخر الدين ، الأربعين في اصول الدين ، ص ١٢٢ - ١٨٩ .

(١٩) لم يشر مكدونالد Macdonald ولا تريتون Tritton الى هذا الخلاف بين مدرستى أهل السنة انظر : Tritton, Muslim Theology, PP. 174-76; Macdonald, Development of Muslim Theology, PP. 193, 315-18.

المقدور بموجود لا محالة ، ولهذا يوصف المدوم بأنه مقدور ؛ ولأن الوجود لو حصل بالقدرة لم يكن بنا حاجة الى القول بالخلق والايجاد ، فكان الله تعالى قادراً على العالم لا خالقاً له ولا موجداً » (٢٠) . ويقول في موضع آخر من التبصرة « والوقوع متى يكون بالقدرة ، الوقوع بالايقاع ، والوجود بالايجاد ، والقدرة ليكون الفاعل في فعله مختاراً غير مضطر » (٢١) . ومن البين أن علة هذا الاختيار أو علة كون الله قادراً هو الامكان العائد الى الممكن بحسب ماهيته ؛ اذ الممكن هو ما يصح وجوده وما يصح عدمه ولذلك تعلق به القدرة ، أى تعلق بصحة وجوده ، اذ الاشياء لو كانت واجبة أو ممتنعة لانفت القدرة عليها . بعبارة أخرى لو لم يكن العالم ممكن الوجود في ذاته لما تعلق به قدرة الله ، أى لما كان الله قادراً على خلق العالم ، لأن القادر هو الذى يصح منه الفعل ويصح منه الترك ، فلو كان العالم واجب الوجود لما كان مقدوراً لله ، ولما كان الله حراً في فعله يخلق أولاً يخلق ، وكذلك الحال لو كان العالم ممتنع الوجود في ذاته . فكون العالم ممكن الوجود في ذاته هو علة تعلق قدرة الله به كما هو علة كونه مختاراً حراً في فعله .

وتعلق القدرة بالمقدور على هذا النحو أمر متفق عليه بين مدرستي أهل السنة والجماعة (٢٢) . ولكن موضوع النزاع هو التعلق بايجاد الأشياء أو خلقها واخراجها من العدم الى الوجود حيث يسلب الماتريدية عن القدرة هذا التعلق ويجعلونه من وظيفة التكوين أو الخلق (٢٣) ، بينما يرى الأشاعرة أن القدرة هي الصفة المتعلقة بايجاد الأشياء أيضاً والمؤثرة في اخراجها من العدم الى الوجود (٢٤) . غاية ما هناك أن هذا التعلق متوقف على انضمام الارادة وتابع للعلم ، بمعنى أن ما علم الله وجوده وأراد وجوده يوجد منه بقدرته (٢٥) . وليس التكوين أو الخلق الا تعلق القدرة بالمقدور حال ارادة الله لايجاده ، ومن ثم كان الخلق صفة نسبية حادثة . فالقدرة عند الأشاعرة لها نوعان من التعلق أحدهما تعلق صلوحى قديم ، أى صلاحيتها أزلاً بالتعلق بصحة وجود الأشياء أى بامكان وجود الأشياء . ومن البين أن الامكان العائد الى الممكن في ذاته هو علة هذه الصلاحية وعلة هذا التعلق . أما التعلق الآخر للقدرة فهو تعلق تنجيزى حادث ، والتكوين أو الخلق عند الأشاعرة هو هذا التعلق بالتنجيزى الحادث وهو نفس اخراج الأشياء من العدم الى الوجود . ومن ثم فلا معنى عند الأشاعرة لاثبات التكوين أو الخلق صفة زائدة فيها طالما أن القدرة هي الصفة المؤثرة في ايجاد الأشياء (٢٦) .

والحق ان الماتريدية اذ يجردون التأثير عن القدرة انما يسلبون القدرة بعض وظائفها وينازعون في جزء من ماهيتها لأن القدرة كما أنها « في وضع اللسان هي الصفة التى يتبها بها الفعل للفاعل وبها يقع الفعل » فهي أيضاً باعتبار ماهيتها الصفة المتعلقة بأحد طرفي الفعل

(٢٠) النسفي ، أبو المعين ، تبصرة الأدلة ، مخطوط القاهرة رقم ٤٢ .

(٢١) المرجع السابق .

(٢٢) قارن : النسفي ، تبصرة الأدلة ، والرازي ، كتاب الأربعين ص ٢٣٧ .

(٢٣) النسفي ، تبصرة الأدلة ؛ الصابوني ، البداية ٦٧ - ٧٣ .

(٢٤) الرازي ، لوايح البينات ، ص ٢٥ ، المحصل ، ص ١٣٥ ، العالم ، ص ٥١ ، مفاتيح الغيب ج ١ ص ٧١ ، ج ٢ ص ٥٦ ؛ الشهرستاني ، نهاية الافدام ص ١٧٥ .

(٢٥) الشهرستاني ، نهاية الافدام ، ص ٤١ - ٤٢ ؛ الرازي ، كتاب الأربعين ص ١٤٧ .

(٢٦) الرازي ، العالم ، ص ٥١ ، مفاتيح الغيب ، ج ١ ص ٧١ .

والترك ، وهى وان كانت نسبتها الى الفعل والترك على السواء الا انه بانضمام الارادة يترجح جانب الفعل على الترك . وبذلك يكون تصور الأشاعرة للقدرة ووظيفتها مطابقاً للمفهوم من ماهية القدرة وحقيقة وظيفتها .



فى ضوء هذه الفروق الأساسية يمكننا أن نناقش حجج كل فريق على دعواه . يقول الأشاعرة : ان صفة القدرة صفة مؤثرة على سبيل الصحة ، وصفة الخلق ان كانت مؤثرة على سبيل الصحة أيضاً كانت هذه الصفة عين صفة القدرة ، وان كانت مؤثرة على سبيل الوجوب لزم كونه تعالى مؤثراً بالايجاب لا بالاختيار وذلك باطل .

انه لكونه تعالى موصوفاً بالقدرة يلزم ان يكون تأثيره على سبيل الصحة ، ولكونه موصوفاً بهذه الصفة يلزم ان يكون تأثيره على سبيل الوجوب ، فيلزم ان يكون المؤثر الواحد مؤثراً على سبيل الصحة وعلى سبيل الوجوب معاً وهو محال .

ان كانت القدرة صالحة للتأثير لم يمتنع وقوع المخلوقات بالقدرة ، وحينئذ لا يمكن الاستدلال بحدوث المخلوقات على هذه الصفة أى على صفة الخلق ، وان لم تكن القدرة صالحة للتأثير وجب ان لا تكون القدرة قدرة .

كذلك فان التكوين أو الخلق ان كان قديماً لزم من قدمه قدم المخلوق وان كان محدثاً افتقر الى خلق آخر وذلك يؤدى الى التسلسل المحال (٢٧) .

من الواضح ان مبنى هذه الحجج جميعاً على ان القدرة هى الصفة المؤثرة فى وقوع المخلوق ، وان الخلق صفة نسبية ، أى هو عين تأثير القدرة فى ايجاد الأشياء واخراجها من العدم الى الوجود . ولكن الماتريدية اذ يسلبون التأثير عن القدرة ويثبتون الخلق أو التكوين مبدأ لهذا التأثير فان هذه الحجج لا تتوجه عليهم . وكذلك لا يتوجه عليهم ما تلزمه الأشاعرة لهم من ان الله مؤثر بالايجاب ، وذلك لانهم لا يقصدون بكون صفة الخلق مؤثرة على سبيل الوجوب ان الله كان واجباً عليه أن يخلق ، بل يقصدون من ذلك ان الله متى أراد ايجاد شيء من مخلوقاته صار ذلك واجباً والا لزم العجز (٢٨) . فوجوب وجود المخلوق ليس سابقاً على ارادة الله تعالى لايجاده بل هو تابع لها ومرتب عليها (٢٩) . ومعنى هذا ان صفة الخلق تتعلق بوجود المخلوق وفقاً للارادة ، أى تتعلق على سبيل الجواز ، ولكن تأثيرها فى وجود المخلوق على سبيل الوجوب . ومن ثم لا يجتمع للمؤثر الواحد التأثير بالوجوب والتأثير بالجواز كما يظن الأشاعرة ، لأن جهة الجواز غير جهة الوجوب . وكذلك لا يلزم اجتماع صفتين مستقلتين بالتأثير على المقدور الواحد لأن تعلق القدرة عند الماتريدية مغاير لتعلق الخلق أو التكوين (٣٠) .

(٢٧) الرازى ، العالم ص ٥١ - ٥٢ .

(٢٨) الماتريدى ، كتاب التوحيد ، ص ٤٧ وما بعدها .

(٢٩) الطوسى ، تلخيص المحصل ، ص ١٣٥ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص ١٣٥ .

أما حجج المانريدية. فانها تدور حول قدم الخلق أو التكوين وأنه غير المخلوق أو المتكوّن . ولهم على ذلك أدلة من النقل والعقل جميعاً . وقد احتجوا على قدم التكوين أو التخليف بالحجج الآتية :

— ان الله وصف ذاته القديمة بكلامه القديم بأنه الخالق البارئ المصور ، فلو لم تكن هذه الصفة ثابتة لله أزلاً وأبداً لزم الكذب أو حمل كلامه على المجاز بمعنى أنه سيخلق في المستقبل أو القادر على الخلق . وذلك لا يجوز ، لأن « الخالق » اسم مشتق من الخلق كالعالم من العلم ، وانما يتحقق الاسم المشتق من المعنى على من قام به ذلك المعنى . ويستحيل أن يكون « الخالق » بمعنى القادر على الخلق ، فان الاسم المشتق من القدرة هو القادر لا الخالق ، ولأن القادر على الخلق لا يوصف بكونه خالقاً ، كما أن القادر على الشر لا يوصف بكونه شريراً (٢١) .

— ان اسم الخالق اسم مدح ، فلو لم يكن الله موصوفاً به في الأزل واتصف به الآن ففقد اكتسب بوجود الخلق زيادة مدح لم تكن له في الأزل . وذلك في حق الله تعالى محال ؛ لان الله حاصل على جميع صفات الكمال أزلاً وأبداً (٢٢) .

— لو كان التكوين أو الخلق حادثاً فهو اما ان يحدث في ذات الله وهو قول الكرامية (٢٣) وذلك محال لاستحالة قيام الحوادث بذات الله تعالى ، واما أن يحدث مبايناً عن ذات الله ؛ ولو حدث مبايناً عن ذات الله فاما أن يحدث لافي محل وهو مذهب ابن الروندى (٢٤) وبشر بن المعتمر (٢٥) ، وذلك لا يجوز لاستحالة وجود الصفة لافي محل ، واما أن يحدث في منحل كما هو مذهب أبو الهذيل العلاف (٢٦) من أن تكوين كل جسم قائم بذلك الجسم ؛ فيلزم من ذلك أن يكون كل جسم خالقاً ومكوناً لنفسه لا بخلق الله وتكوينه وذلك بيّن البطلان (٢٧) .

— لو كان التكوين حادثاً فهو اما حدث بتكوين آخر فيلزم التسلسل المحال ، كما يلزم استحالة وجود العالم وهو مشاهد ، وان حدث لا بتكوين آخر قد استغنى الحادث عن المحدث والاحداث والتكوين ، وفي ذلك تعطيل للصانع ونفى للصفات (٢٨) .

(٢١) النسفى ، أبو المعين تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٢٢) المرجع السابق .

(٢٣) الكرامية فرقة من فرق المسلمين سميت باسم زعيمها محمد بن كرام المتوفى في حدود عام ٢٥٥ هـ ببغيت المقدس ، كان زاهداً عابداً اشتهر بالتجسيم وكان له اتباع كثيرون ، انظر رسالتنا للماجستير المحفوظة بمكتبة كلية آداب الاسكندرية تحت عنوان « فخر الدين الرازى وموقفه من الكرامية » .

(٢٤) هو أبو الحسين أحمد بن يحيى بن اسحق الروندى ، نسبة الى راوند وهي قرية بنواحي أصبهان ، سكن ببغداد ، وكان أول أمره معتزلياً ، ثم فارقهم وصار ملحداً زنديقاً توفى في حدود عام ٢٥٠ هـ ، انظر مقدمة نبيزج لكتاب الانتصار للخياط المعتزلي .

(٢٥) أحد شيوخ الامتزال توفى في حدود عام ٢١٠ هـ .

(٢٦) أحد شيوخ الامتزال ، توفى في حدود عام ٢٢٧ هـ .

(٢٧) الصابوني ، البداية ص ٦٧ - ٧٣ .

(٢٨) المرجع السابق ص ٦٧ - ٧٣ ، النسفى ، عمر ، المقائد النسفية ، ص ٨٨ - ٨٩ .

ولنا على هذه الحجج ملاحظات :

أولاً أن الماتريدية يخلطون بين وصف الله لذاته بصفة الخلق وبين فعله لهذه الصفة ، مع انهما اطلاقان بمعنىين مختلفين ، لكن الماتريدية لا تميز بين هذين المعنيين المختلفين . ولقد انتبه الأشاعرة الى هذا التمييز : يقول القاضي أبو بكر الباقلاني وهو من مشايخ الأشاعرة « أما صفات الفعل فهي كل صفة كان قبل فعله لها ، وإن كان وصفه لنفسه بذلك قديماً » (٢٩) . أما الامام أبو حامد الغزالي - وهو أشعري المذهب أيضاً - فإنه يلجأ الى أرسطو ويستخدم معنى القوة والفعل الأرسطيين لحل هذا الاشكال فيقول : « وأما ما يشتق له من الأفعال كالرازي والخالق فقد اختلف في أنه يصدق في الأزل أم لا . . . فقال قوم هو صادق أزلاً ؛ إذ لو لم يصدق لكان اتصافه به موجباً للتغير (٤٠) . وقال قوم لا يصدق إذ لا خلق في الأزل فكيف خالقاً (٤١) . والكاشف للغطاء عن هذا أن السيف في الغمد يسمى صارماً ، وعند حصول القطع به ، وفي تلك الحالة على الاقتران يسمى صارماً بمعنىين مختلفين : فهو في الغمد صارم بالقوة ، وعند حصول القطع صارم بالفعل . . . فمعنى تسمية السيف في الغمد صارماً أن الصفة التي يحصل بها القطع في الحال لا لقصور في ذات السيف وحدته واستعداده بل لأمر آخر وراء ذاته . فبالمعنى الذي يسمى السيف في الغمد صارماً يصدق اسم الخالق على الله تعالى في الأزل ؛ فإن الخلق إذا جرى بالفعل لم يكن لتجدد أمر في الذات لم يكن ، بل كل ما يشترط لتحقيق الفعل موجود في الأزل ، وبالمعنى الذي يطلق حالة مباشرة القطع للسيف اسم الصارم لا يصدق في الأزل » (٤٢) .

لكننا مع ذلك نجد مفكراً أشعرياً مثل فخر الدين الرازي لا يتابع أصحابه في هذا الحل لأن الخلق عنده لا يصدق على الله في الأزل ؛ لأن مفهوم الخلق لا يتقدر الا عند وجود المخلوقين ؛ إذ النسب لاحقة لا سابقة على وجود المنتسبين (٤٣) .

أما الملاحظة الثانية فهي أن الماتريدية يختلفون عن الفرق التي عالجت مشكلة التكوين والمكون كالكرامية والمعتزلة ؛ لأنهم ينفردون بآليات التكوين صفة قديمة بينما الكرامية والمعتزلة يتفقون فيما بينهم على حدوث التكوين تماماً كما هو مذهب الأشاعرة ، ولكنهم يختلفون في محله ، ولذلك قيل أن هذا الرأي - أي رأى الماتريدية في اثبات التكوين صفة قديمة قائمة بذات الله تتعلق بإيجاد الأشياء وإخراجها من العدم الى الوجود - جاء من الأعلى ، يعنى بخارى وسمرقند ، ولم يأت من بغداد حيث كان يسود مذهب الأشعري (٤٤) .

(٢٩) الباقلاني ، كتاب التمهيد ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .

(٤٠) يشير بذلك الى رأى الماتريدية .

(٤١) يشير بذلك الى رأى أصحابه من الأشاعرة .

(٤٢) الغزالي ، الاقتصاد في الاعتقاد ، ص ٧٢ - ٧٣ .

(٤٣) الرازي ، لوامع البينات ص ٢٧ .

(٤٤) النسفى أبو المعين ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

ورغم هذا الخلاف بين الفرق الكلامية المختلفة من أهل السنة والمعتزلة والكرامية إلا أن أساس هذا الخلاف ينبع عند الجميع من القرآن ويرجع إلى أصل واحد هو كلمة الله تعالى وقوله « كن » (٤٥) ، هذه الكلمة التي شغلت عقول المسيحيين من قبل واتخذت عندهم لونا ميتافيزيقياً خاصاً فتجسدت وأصبحت « ابناً » لله .



لننظر الآن في اعتراضات الأشاعرة على رأي الماتريدية في قدم التكوين :

الاعتراض الأول : أن الخلق أو التكوين لو كان قديماً لكان المخلوق قديماً ؛ لأن قبل وجود المخلوق يصدق على القادر أنه بعدما خلقه وما أخرجه بعد من العدم إلى الوجود ، ولكنه سيخلقه بعد ذلك ، وعند دخول المقدور في الوجود يصدق عليه أنه خلقه وأخرجه من العدم إلى الوجود ، فثبت أن المفهوم من الخلق لا يتقدر إلا عند وجود المخلوق . فإذا كان الخلق قديماً لزم أن يكون المخلوق قديماً وهو محال ، لأن القدم نفى الأولية ، والمخلوقية اثبات الأولية ، والجمع بينهما أمر لا يقبله العقل (٤٦) .

الاعتراض الثاني : أن صفة الخلق إذا كانت صفة قديمة أزلية أبدية ، كانت من لوازم ذات الله ، فالذات مستلزمة لصفة الخلق ، وصفة الخلق مستلزمة وجود المخلوق ، وللازم لازم ، فإذا وجد المخلوق من لوازم ذات الله تعالى بغير اختياره ، فلا يكون الله تعالى فاعلاً مختاراً بل موجباً بالذات ، وذلك صريح قول فلاسفة اليونان (٤٧) وفلاسفة المسلمين من أمثال الفارابي وابن سينا ، المتأثرين بالأفكار الوثنية اليونانية والفلسفات التي عرفوها عن اليونان وخاصة فلسفة أرسطو وأفلوطين ، وهي فلسفة مجافية تماماً للروح ، وسيتبين لنا ذلك عندما نعرض لآراء الفلاسفة المسلمين .

ولا يخفى علينا أن الأشاعرة بهذين الاعتراضين يكفرون الماتريدية رغم أنهم جميعاً « أهل السنة » ، يكفرونهم إذ يلزمونهم بالقول بقدم العالم وبسلب الحرية والاختيار عن الله . لكننا نرى أن الزام الأشاعرة غير وارد على الماتريدية من عدة أوجه :

فمن جهة أننا بينا أن صفة الخلق عند الماتريدية لا تستلزم وجود المخلوق بالمعنى الذي يقصده الأشاعرة ، أي بمعنى أن الله كان واجباً عليه أن يخلق ، بل قلنا إن معناه أن الله حر يخلق أولاً يخلق ، ولكنه متى أراد خلق شئ عوجب وجوده .

ومن جهة ثانية : نحن نتفق مع الأشاعرة أن الخلق لو كان صفة نسبية لما انفك وجوده عن المخلوق ولكنه ليس كذلك عند الماتريدية بل هو صفة حقيقية ولذلك قالوا بجواز الانفكاك بين الخلق والمخلوق كما هو شأن الإرادة والمراد والقدرة والمقدور (٤٨) .

(٤٥) انظر : الأشعري ، مقالات الإسلاميين ج ٢ ص ٣٦٣ - ٣٦٦ ، ٥٠٩ - ٥١٥ .

(٤٦) الرازي ، لواحق البينات ، ص ٢٧ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٤٨) النسفي أبو المعين ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ ، النسفي ؛ عمر ، العقائد النسفية ، ص ٩٠ .

ومن جهة ثالثة : ان الماتريدية تميز بين الفعل في الغائب والفعل في الشاهد ، فليس الخلق والمخلوق عندهم متلازمين تلازم الضرب والمضروب ؛ لأن الضرب فعل حادث وعرض مستحيل البقاء بدون المضروب ، فلا يتصور انفكاكه عن المضروب . بينما الفعل في الغائب أى الخلق واجب الدوام لكونه أزلياً كسائر الصفات فيبقى الى وقت وجود المفعول فيحصل به صرف هذا الممكن من الامكان الى الوجوب . فالتكوين باق الى أن يتعلق بالمكوّن ، بينما الضرب لا بقاء له اذا لم يوجد المضروب (٤٩) .



قلنا ان الماتريدية تفرق بين التكوين والمكوّن أو الخلق والمخلوق باعتبار التكوين أو الخلق صفة قديمة بذات الله والمكوّن أو المخلوق حادث مباين عن ذات الله ، ولهم على ذلك أدلة من النقل والعقل جميعاً :

— يقول تعالى : « انما قولنا لشيء اذا أردناه أن نقول له كن فيكون » (٥٠) ومعنى هذا أن الله عبر عن التكوين بـ « كن » وعن المكوّن بقوله « فيكون » ، وكذلك عبر عنه بـ « الشيء » بقوله تعالى « انما قولنا لشيء » ، و « كن » كلمة الله تعالى وصفته الأزلية القائمة بذاته أما المكوّنات فجواهر وأعراض حادثّة مباينة عن ذات الله . ولا شك في ثبوت التغير بين الأزلى والحادث ، وبين ما هو صفة قائمة بذات الله وبين ما ليس بصفة قائمة بذات الله . والتكوين ما يتعلق به التكون والإيجاد وما يتعلق به الوجود ، وقد يتعلق وجود العالم بـ « كن » ، فكان إيجاداً وتكوّناً وخلقاً وهو غير المكوّن الموجد المخلوق (٥١) . أما الآيات التي جاء فيها « الخلق » بمعنى « المخلوق » فيجب تأويلها : يقول تعالى : « هذا خلق الله فأروني ماذا خلق الذين من دونه » (٥٢) ، ف « الخلق » بمعنى « المخلوق » ولا وجه للمشاحة في جواز اقامة المصدر مقام المفعول في اللغة وذلك كما في العلم والقدرة إذ هما يذكران ويراد بهما ما يتعلقان به من المعلوم والمقدور (٥٣) . فاستعمال لفظ « الخلق » في هذه الآية بمعنى « المخلوق » جاء على سبيل المجاز ، لأن « الخلق » ليس موضوعاً في أصل اللغة « للمخلوق » ، وإما كثر استعماله بمعنى « المخلوق » . ولعل ذلك يفسر لنا لماذا يفضل الماتريدية استعمال لفظ « التخليق » حتى لا يؤخذ بمعنى « المخلوق » ، وهم بذلك يؤكدون مغايرته « للمخلوق » ، باعتبار « التخليق » صفة قديمة قائمة بذات الله و « المخلوق » حادث مباين عن ذات الله . وهكذا يجب تأويل الآيات التي جاء فيها « الخلق » بمعنى « المخلوق » مثل قوله تعالى « أم جعلوا لله شركاء خلقوا كخلقه فتشابه الخلق عليهم » (٥٤) وقوله تعالى « ثم أنشأناه خلقاً آخر » (٥٥) وقوله تعالى « وهو الذي يبدأ الخلق ثم يعيده » (٥٦) .

❖ لا نزاع في أن الله تعالى موصوف بأنه خالق ، لأن الخالق هو الموصوف بالخلق ، فلو

(٤٩) النسفي ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٠) سورة النحل ١٦ ، آية ٤٠ .

(٥١) النسفي ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٢) سورة لقمان ٣١ آية ١١ .

(٥٣) النسفي ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٤) سورة الرعد ١٣ آية ١٦ .

(٥٥) سورة المؤمنون ٢٣ آية ١٤ .

(٥٦) سورة الروم ٣٠ آية ٢٧ .

كان الخلق هو المخلوق لكان الله تعالى موصوفاً بمخلوقاته ومنها الكفر والمعاصي وغيرها من الشرور والدنایا ، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً (٥٧) .

✽ لو كان التكوين عين المكون لزم أن يكون المكون مكوناً مخلوقاً بنفسه ، اذ هو مكون بالتكوين الذى هو نفسه ، وبذلك يستغنى في وجوده عن الصانع ، وذلك يستلزم نفى الصانع ونفى المخلوق نفسه الذى يستند في وجوده الى الصانع ، كما يؤدي الى القول بـ عدم العالم لأن ما كان وجوده بنفسه فهو قديم .

✽ ان الخلق فعل واحد يتعلق بالجواهر والأعراض الكثيرة ، اما أنه فعل واحد فلاذنه يصح تقسيم الخلق الى خلق الجواهر وخلق الأعراض ، ومورد التقسيم مشترك بين الأقسام جميعاً ، وعلى ذلك فالخلق غير المخلوق .

✽ ان « الخلق » مصدر و « المخلوق » مفعول ، والفرق بين المصدر والمفعول معروف في اللغة (٥٨) .

تلك هي أدلة الماتريدية على أن التكوين غير المكون والخلق غير المخلوق ، وفيها اتهام للأشاعرة وهم « أهل سنة » مثلهم بالكفر . وهكذا يكفر أهل السنة بعضهم بعضاً . لكن يهنا هنا أن نبين أن من يثبت التكوين نسبة أو إضافة كالأشاعرة لا تتوجه عليه معارضة من يشبهه صفة حقيقية كالماتريدية ، وكذلك من يشبهه صفة حقيقية لا تتوجه عليه معارضة من يشبهه نسبة وإضافة ومجرد علاقة . وعلى ذلك يبدو لنا أن مدرستي أهل السنة والجماعة من الأشاعرة والماتريدية لا تلتقيان على مورد واحد في مسألة الخلق أو التكوين ولا تنقض دعوى أحدهما دعوى الأخرى ، فتعود المسألة كلها الى : هل التكوين صفة نسبية أم صفة حقيقية ، ذلك الخلاف الذى أرجعناه لاختلافهم في وظيفة القدرة وبيننا كيف أن الأشاعرة لم يبتعدوا كثيراً عن الحق حين أثبتوا التأثير للقدرة .

ويهنا في هذا المقام أن نوضح كيف كان القرآن - الى جانب العقل - سنداً لكل فريق في دعواه ، وكيف استمدوا منه مصطلحاتهم ، وكيف أدت كلمته تعالى وقوله « كن » بالتكلمين المسلمين الى إثارة مشكلتين من أدق مشاكل الميتافيزيقا وأعنى بهما مشكلتي بداية العالم وعلاقة الله به ، وهما المشكلتان الحائرتان في ذهن كل انسان . ولربما كانت العلاقة بين الله والعالم هي أدق علاقة حيرت عقول الفلاسفة قديماً وحديثاً لأنها العلاقة بين الواحد والكثير ، بين الثابت والمتغير ، بين اللامادى والمادى ، بين القديم والحادث . ومع أن فكرة الخلق الدينية التي لم تعرفها الفلسفات القديمة هي الحل الذى تقدمت به الديانات السماوية جميعاً لمشكلة بداية العالم وعلاقة الخالق به الا أن هذه الفكرة في نفسها تدق على فهم البشر « لأن وسع الخلق لا يحتمل درك التكوين . . . كما لا يبلغه فهم البشر » (٥٩) وما ذلك الا لأن أحد طرفي العلاقة وأعنى به الله ليست ذاته تعالى معلومة لنا علماً مباشراً ، ولذلك ستظل صلته بنا هي السؤال الخالد على لسان كل انسان .

(٥٧) النسخة ، العقائد النسفية ، ص ٩٢ ؛ الصابوني ، البداية ص ٦٧ - ٧٣ ؛ الماتريدى ، التوحيد ص ٤٤ - ٤٩ .

(٥٨) النسخة ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٩) الماتريدى ، كتاب التوحيد ص ٤٩ .

أما فلاسفة الاسلام - من أمثال الفارابي وابن سينا - المتأثرين بالأفكار الوثنية اليونانية فقد استغنوا عن فكرة الخلق الدينية بفكرة الفيض أو الصدور المستمدة من الأفلاطونية المحدثة . وفكرة الفيض أخذتها الأفلاطونية المحدثة من المذاهب الفنوصية ، وتلخص في أن الواحد أو الأول ليس وجوداً وانما هو مبدأ للوجود ، يفيض عنه الوجود لأنه كامل من جميع جهاته ، وهذا الكمال يقتضي الجود بالوجود . ولما كان المبدأ الأول واحداً كان لا بد أن يكون المعلول الأول له واحداً ، لأن الواحد من كل وجه لا يصدر عنه الا واحد ، وهذا المعلول الأول يفيض عن المبدأ الأول أو الواحد بضرب من التأمل والتعقل ، ولذلك كان أول ما يفيض عن الأول عقل ، وهذا العقل اذ يتأمل المبدأ الأول ويعقله تفيض عنه نفس كلية هي نفس العالم ، وعن تلك النفس الكلية تفيض النفوس والحركات الجزئية في العالم (٦٠) فالعالم لم يفيض عن الله مباشرة وانما فاض عن متوسطات بين الله والعالم كالعقل والنفس الكلية . ومعنى هذا أن فعل الله لا يمتد الا الى العقل الأول ، أما باقى الموجودات فليست من فعله وانما من فعل المتوسطات .

ونحن نجد فكرة الفيض أو الصدور في مؤلفات ابن سينا - وهو من غير شك اكبر ممثل لفلاسفة الاسلام المتأثرين بالأفكار الوثنية اليونانية - على انحاء مختلفة وان كان الفرض منها واحداً . نجدها في كتاب النجاة وكتاب الاشارات على نحو جاف شكلي بينما نجده ينفذ عليها صبغة شعرية في الرسالة النيروزية (٦١) .

وقد لجأ ابن سينا الى هذه الفكرة ليفسر بها حصول الكثرة عن الواحد أو وجود العالم عن الله . وظن ابن سينا أن فكرة الصدور تحفظ على الله وحدته أو وحدانيته المطلقة ، تلك الوجدانية التي حرص عليها ابن سينا الى اقصى حد . فمما يتنافى مع هذه الوحدة المطلقة في نظره صدور الكثرة صدوراً مباشراً عن الواحد ، واعتبر القضية القائلة بأن « الواحد لا يصدر عنه الا واحد » قضية بديهية ، ومن المحال أن يصدر الكثير عن الواحد لأن الكثرة ان صدرت عن الواحد فسوف تصدر باعتبارات مختلفة ، وتلك الاعتبارات ان كانت راجعة الى ذات الواحد فقد حصلت في ماهيته الكثرة ولم يعد الواحد واحداً من كل وجه وحدانية مطلقة (٦٢) . يقول ابن سينا في كتاب النجاة « ان لكل مبدأ واجب الوجود غير داخل في جنس أو واقع تحت حد

(٦٠) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥١ - ٢٧٩ .

(٦١) ابن سينا ، تسع رسائل في الحكمة والطبيعية ص ١٣٤ - ١٣٧ .

(٦٢) من صفات الله أو واجب الوجود عند ابن سينا انه بسيط وانه واحد . اما البساطة فتعني عنده ان الله ليس مركباً بأي معنى من معاني التركيب ، لا يتركب من الأجزاء ، ولا يتركب من جنس وفصل ، ولا من مادة وصورة ، وذلك لأن المركب مفتقر الى كل جزء من أجزائه ، وكل جزء من أجزائه فهو غيره . فلا يكون واجب الوجود بذاته يل بغيره ، فالبساطة تلزم من فكرة وجوب الوجود ، وما دام لا جنس له ولا فصل ، فماهيته بسيطة غير منقسمة لا يمكن تعريفها . لأن التعريف معناه ذكر أجزاء الماهية ، وماهية الله بيته بذاته غير محتاجة الى تعريف لأنها بسيطة غير مركبة . وما دام الله غير مركب فهو « ليس بجسم ولا مادة جسم ، ولا صورة جسم ، ولا مادة معقولة لصورة معقولة ، ولا صورة معقولة في مادة معقولة ، ولا له قسمة في الكم ولا في المبادئ ولا في القول فهو واحد في هذه الجهات الثلاث » النجاة ص ٢٢٨ . اما الوجدانية فهي صفة مترتبة على صفة البساطة ، فما دام الله بسيطاً فهو واحد من كل وجه . والوجدانية عند ابن سينا وحدانية ميتافيزيقية وليست بالمعنى الديني . الوجدانية في الدين معناها نهي الشريك في الألوهية اما الوجدانية عند ابن سينا فتعني أن الله غير منقسم بأي معنى من معاني الانقسام ، ليس له كم فينقسم اليه ولا لذاته مبادئ متعددة فينقسم اليها ولا لماهيته أجزاء فينقسم اليها . وهو واحد ايضاً من حيث أن مرتبته في الوجود هي مرتبة وجوب الوجود وهذه المرتبة له وحده ، أي لا يوجد واجب وجود بذاته سواء هو واحد من كل وجه بادي معنى الوجدانية التي يشتهها العقل ويفتسيها أيضاً تصورنا لواجب الوجود . انظر النجاة ص ٢٣٠ .

أو برهان بريثاً عن الكم والكيف والماهية والأين والمتى والحركة ، لا ند له ولا شريك ولا ضد ، وأنه واحد من جميع الوجوه ، لأنه غير منقسم لا في الأجزاء بالفعل ولا في الأجزاء بالفرس والوهم كالمتمصل ، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملته ، وأنه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له ، فهو بهذه الوجوه فرد وهو واحد لأنه تام الوجود ما بقى له شيء ينتظر حتى يتم ، وقد كان هذا أحد وجوه الواحد ، وليس الواحد فيه إلا على الوجه السلبي (٦٣) ، ليس كالواحد الذي للأجسام لاتصال أو اجتماع أو غير ذلك مما يكون الواحد فيه بوحدة وهي معنى وجودي يلحق ذاتاً أو ذاتاً « (٦٤) ، ويقول في موضع آخر من النجاة « فلا يجوز أن يكون أول الموجودات عنه وهي البدعات كثيرة لا بالعدد ولا بالانقسام إلى مادة وصورة لأنه يكون لزوم ما يلزم عنه هو لذاته لا لشيء آخر ، والجهة والحكم الذي في ذاته الذي منه يلزم هذا الشيء ليست الجهة والحكم الذي يلزم عنه لا هذا الشيء بل غيره ، فإن لزم منه شيئان متباينان بالقوام أو شيئان متباينان يكون منهما شيء واحد مثل مادة وصورة لزوماً معاً فإنما يلزمان عن جهتين مختلفتين في ذاته ، وتلك الجهتان إذا كانتا لا في ذاته بل لازمتين لذاته فالسؤال في لزومهما ثابت حتى يكون في ذاته فتكون ذاته منقسمة بالمعنى ، وقد منعنا هذا وبيننا فساده ، فبيننا أن أول الموجودات عن العلة الأولى واحد بالعدد ، وذاته وماهيته موجودة لا في مادة ، فليس شيء من الأجسام ولا من الصور التي هي كمالات الأجسام معلولاً قريباً له بل المعلول الأول عقل محض . . . » (٦٥).

ومعنى ذلك أنه يمتنع أن يصدر عن الواحد أو الأول كثرة عديدة مادية كانت أم روحية ، كما يمتنع أن يصدر عنه جسم حتى ولو كان واحداً . ويلزم أن يكون أول الموجودات عن الواحد واحداً غير مادي . وهاتان الصفتان أي الواحدية أو الوجدانية واللامادية لا تكونان إلا لعقل فوجب أن يكون الصادر عن الواحد الأول عقلاً ، ولذلك قال ابن سينا أن أول ما صدر عن الواحد الأول هو العقل الأول وهو المعلول الأول .

أما كيف صدر العقل الأول عن الواحد الأول وكيف صدرت سلسلة الموجودات بعد ذلك

(٦٣) إلى هذا الرأي يذهب أيضاً المعتزلة الذين يصفون الله بالسلب حتى يؤكدوا وحدانيته المطلقة . فالله تعالى عندهم « ليس بجسم ولا شبح ولا جنة ولا صورة ولا لحم ولا دم ولا شخص ولا جوهر ولا عرض ولا بدي لون ولا طعم ولا رائحة ولا مجسة ولا بذى حرارة ولا برودة ولا رطوبة ولا يبوسة ولا طول ولا عرض ، ولا عمق ولا اجتماع ولا افتراق ولا يتحرك ولا يسكن ولا يتبعض ، وليس بذى أبعاد وأجزاء وجوارح وأعضاء ، ليس بذى جهات ولا بذى يمين وشمال وإمام وخلف وفوق وتحت ، ولا يحيط به مكان يجري عليه زمان ولا تجوز عليه المماس ، ولا العزلة ولا الحول في الأماكن ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدودهم ولا يوصف بأنه متناه ولا يوصف بمساحة ولا ذهاب في الجهات وليس بمحدود ولا والد ولا مولود ولا تحيط به الأقدار ولا تحجبه الأسرار ، ولا تدركه الحواس ولا يقاس بالناس ولا يشبه الخلق بوجه من الوجوه ، ولا تجرى عليه الآفات ولا تحل به العاهات . وكل ما خطر بالبال وتصور بالوهم فغير مشبه له . . لا تدركه الأبصار ولا تحيط به الإهام ولا يسمع بالاسماع ولا قديم غيره ولا إله سواه ولا شريك له في ملكه ولا وزير له في سلطانه ، ولا معين على إنشاء ما أنشأ وخلق ما خلق . لم يخلق الخلق على مثال سبق ، وليس خلق شيء بأهون عليه من خلق شيء آخر ولا بأصعب عليه منه لا يجوز عليه اجتراح المنافع ولا تلحقه المضار ولا يناله السرور والالذات ولا يصل إليه الأذى والآلام ، ليس بذى غاية فيتنهاه ، ولا يجوز عليه الفناء ، ولا يلحقه العجز والنقص ، تقدس عن ملامسة النساء ، ومن اتخذ صاحبة والأبناء . . . الأشعري ، مقالات الإسلاميين ج ١ ص ٢١٦ - ٢١٧ .

(٦٤) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥١ - ٢٥٢ .

(٦٥) ابن سينا ، النجاة ص ٢٧٥ .

فيجب ابن سينا على ذلك بأن الله خال من المادة ومن كل ما هو مادي ، وما دام الله بريئاً عن كل مادة وعن كل امكان فهو عقل صرف ، ومادام هو عقل فهو يعقل ذاته ، فذاته معقولة لذاته . وليس في ذلك اثينية ، لأنه ليس هناك عقل يعقل موضوعاً مستقلاً عن ذاته ، وإنما العقل والمعقول هو الذات . فهو عقل صرف لأنه خلو من المادة ، وهو عاقل لأن من طبيعة العقل أن يكون عاقلاً ، وهو معقول لأنه يعقل ذاته . فذات الله تقتضي كونه عقلاً ومعقولاً وعاقلاً . وهو العقل والمعقول من غير اثينية . فلا فرق بين كونه عاقلاً وبين كونه معقولاً ؛ إذ المعقول فيه ذاته ، أى يعقل ذاته لا على أنه شيء خارج عن ذاته ولا على أنه شيء كان بالقوة فأصبح بالفعل ، بل هو عقل بالفعل ، معقول دائماً بالفعل ، وذلك بعكس الحال في الانسان من حيث أن للانسان عقلاً يعقل شيئاً غيره ، هذا فضلاً عن أن عملية التعقل في الانسان تكون أحياناً بالقوة وأحياناً بالفعل ، تكون بالفعل عندما ناول التفكير فعلاً وتصبح بالقوة عندما نكف عن التفكير بالفعل في أوقات الأكل والنوم مثلاً . لكن الله ليس تعقله خروجاً من القوة الى الفعل ، كذلك لا يحتاج الله في تعقله ذاته الى قصد أو حركة أو غرض ، بل تعقله للشيء وقدرته عليه وإرادته إياه عمل واحد (٦٦) والله إذ يعقل ذاته على أنه مبدأ الوجود يفيض عنه العقل الأول الذي هو واحد ، وعقل ، وأول شيء صدر من الله ، ولكن العقل الأول مع ذلك هو أول شيء ظهر فيه مبدأ التعدد . فمن حيث هو معلول بالنسبة لله يمكن أن نميز فيه جهتين : جهة من ذاته وجهة من علته . ونحن هنا نواجه أول مرحلة من مراحل التعدد ، أول مرحلة فيها اثينية . ان المعلول الأول أو العقل الأول له من ذاته شيء ، وله من الأول شيء ، له من ذاته الامكان ، وله من علته الوجود ، فاذا انضم ماله من ذاته الى ماله من علته حصلت في ماهيته الكثرة . ومن ثمة يمكن أن يصدر عن العقل الأول معلولات كثيرة لأجل اشتماله على هذه الكثرة . وعن هذا العقل الأول صدرت ثلاثة أشياء : عقل ونفس وجسم ، لأن المعلول الأول أو العقل الأول فيه ناحية امكان من حيث ذاته كما قلنا ، وناحية ثانية هي تعقله لذاته ، وناحية ثالثة هي تعقله للمبدأ الذي صدر عنه . فمن ناحية تعقله للمبدأ الذي صدر عنه يصدر عنه عقل ، ومن حيث تعقله لذاته يصدر عنه نفس ، ومن حيث تعقله لامكانه يصدر عنه جسم (٦٧) . فالعقل الأول كما قلنا أول مراحل الكثرة وعنه يصدر هذا الثالوث أى عقل وآخرونفس وجسم . ويقوم العقل الآخر أو العقل الثاني بما فعله العقل الأول فيصدر عنه ثالث ، ويأتي عقل ثالث يصدر عنه ثالث ، وهكذا الى أن نصل الى العقل العاشر المدبر لما تحت فلك القمر . فالوجود عند ابن سينا يتألف من عوالم ثلاثة : العالم العقلي ، العالم الروحي ، العالم المادي . والعالم العقلي يأتي في المرتبة الاولى يليه العالم الروحي فالعالم المادي . يقول ابن سينا في الرسالة النيروزية « واجب الوجود هو مبدع المبدعات ومنشئ الكل ، وهو ذات لا يمكن أن يكون وجوده في مرتبة وجوده فضلاً عن أن يكون فوقه ، ولا أو مابين في ذاته ، ولا يمكن أن يكون وجوده في مرتبة وجوده فضلاً عن أن يكون فوقه ، ولا وجود غيره ليس هو المفيد إياه قوامه فضلاً عن أن يكون مستفيداً عن وجود غيره وجوده ، بل هو ذات . هو الوجود المحض ، والحق المحض ، والخير المحض ، والعلم المحض ، والقبلة »

(٦٦) ابن سينا ، النجاة ، ص ٢٤٣ - ٢٥١ ، تسع وسائل في الحكمة ص ١٣٥ .

(٦٧) ابن سينا ، النجاة ص ٢٧٣ - ٢٧٩ .

المحضة ، والحياة المحضة ، من غير أن يدل بكل واحد من هذه الألفاظ على معنى مفرد على حدة ، بل المفهوم منها عند الحكماء معنى وذات واحد . لا يمكن أن يكون في مادة أو مخالطة ما بالقوة أو يتأخر عنه شيء من أوصاف جلالته ذاتياً أو فعلياً . وأول ما يبدع عنه عالم العقل ، وهو جملة تشتمل على عدة من الموجودات قائمة بلا مواد ، خالية عن القوة . . . ليس في طباعها أن تتغير أو تتكرر أو تتحير ، كلها تشتاق إلى الأول والاقتداء به والاظهار لأمره والالتذاذ بالقرب العقلي منه . ثم العالم النفسى وهو يشتمل على جملة كثيرة من ذوات معقولة ليست مفارقة للمواد كل المفارقة بل هي ملابتها نوعاً من الملابس ، وموادها مواد سماوية ثابتة ، فلذلك هي أفضل الصور المادية ، وهي مدبرات الأجرام الفلكية وبواسطتها للعنصرية ، ولها في طباعها نوع من التغير ونوع من التكرر لا على الإطلاق ، وكلها عشاق للعالم العقلي . . . ثم عالم الطبيعة ويشتمل على قوة سارية في الأجسام ملازمة للمادة على التمام تفعل فيها الحركات والسكونات الذاتية . . . وبعدها العالم الجسماني وهو ينقسم إلى أثري وعنصرى وخاصة الأثرى استدارة الشكل والحركة واستغراق الصورة للمادة وخلق الجوهر عن المضادة ، وخاصة العنصرى التهيؤ للأشكال المختلفة والأحوال المتغيرة وانقسام المادة من صورتين المتضادتين ، أيتهما كانت بالفعل كانت الأخرى بالقوة ، وليس وجود أحدهما للأخرى وجوداً سرمدياً بل وجوداً زمانياً ، ومباديه الفعلية فيه هي القوى السماوية . . . ولكل واحدة من القوى المذكورة اعتبار بذاته واعتبار بالاضافة إلى تاليها الكائن عنها . ونسبة الثواني كلها إلى الأول بحسب الشركة نسبة الإبداع ، وأما على التفصيل فنخص العقل بنسبة الإبداع ، ثم إذا قام متوسط بينه وبين الثواني صارت له نسبة الأمر واندرج فيه النفس ، ثم كان بعده نسبة الخلق ، والأمور العنصرية بما هي كائنة فاسدة نسبة التكوين ، والإبداع يختص بالعقل ، والأمر يفيض منه إلى النفس ، والخلق يختص بالموجودات الطبيعية ويقيم جميعها ، والتكوين يختص بالكائنة الفاسدة منها . وإذا كانت الموجودات بالقسمة الكلية أما روحانية وأما جسمانية فالنسبة الكلية للمبدأ الحق اليها أنه الذى له الأمر والخلق ، فالأمر متعلق بكل ذى إدراك والخلق بكل ذى تسخير (٦٨) .

• • •

نلاحظ على هذا النص البهام :

أولاً : أن العشق منتشر في الوجود ، وأن كل عالم من هذه العوالم يعشق العالم الذى فوقه . ومن مظاهر هذا العشق التشبيه بالعشوق ، والاشتياق إليه ، والاقتداء به ، والاظهار لأمره والالتذاذ بالقرب منه . وهذا العشق غريزى وطبيعى في الموجودات لأن كل موجود ينزع بطبعه إلى كماله وخيره المنبعث عن الخير المحض والكمال المحض أى الله . ولما كان الله هو الخير المحض والجمال المحض والكمال المحض فهو الغاية القصوى لكل عاشق . بل أن هذا العشق نفسه هو سبب وجود الأشياء ، يقول ابن سينا في رسالة العشق : « فبين أن لكل واحد من الموجودات المدبرة شوقاً طبيعياً وعشقاً غريزياً . ويلزم ضرورة أن يكون العشق في هذه الأشياء سبباً للوجود لها . . . » (٦٩) .

(٦٨) ابن سينا ، تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ص ١٣٥ - ١٣٧ .

(٦٩) ابن سينا ، رسالة في العشق ص ٢ .

نكرة الخلق عند المتكلمين والفلاسفة المسلمين

وهذا كلام أقرب الى الصور الخيالية الفنية منه الى التفسير الفلسفى ، ولكنه مع ذلك يبطن تصوراً أرسطوطاليسياً وثنياً للذات الالهية بعيداً كل البعد عن التصور الدينى للذات الالهية . فالله ليس علة فاعلية للعالم ، أى ليس خالقاً له ولا معنياً به ، وإنما هو علة غائية وحسب . وهكذا يتردى ابن سينا فى الوثنية الأرسطوطاليسية حين يستبعد فكرة الخلق الدينية ويسلب الله كل فاعلية وتأثير حقيقيين .

ثانياً : قام ابن سينا بعملية مزج بين المعانى الدينية والمعانى الفلسفية . فالعالم العقلى الخالى من المادة ومن لوازمها وصفاتها ، البرىء عن كل ماهو بالقوة أشبه بعالم الملائكة . فالملائكة طاهرة بريئة عن المادة ، ليس من طباعها أن تتكثر وتتغير أو تتخير ، مشتاقة الى الأول دائماً وإلى الاقتداء به ، والاظهار لأمره ، والالتذاذ بالقرب منه . كذلك فإن المسوالم الثلاثة التى يتحدث عنها ابن سينا لكل منها نوع من الفعل خاص به ، ففعل العقل فى العالم العقلى ابداع أو ايجاد فى غير زمان ، وفعله الذى يفيض منه الى النفس أمر ، وفعل النفس حركة ، وفعل الطبيعة خلق ، وفعل الكائنات الخاضعة للكون والفساد تكوين . وكل هذه الألفاظ استعارها ابن سينا من القرآن والبسها معاني فلسفية بعيدة كل البعد عن معانيها الدينية .

يناقش ابن سينا معاني هذه الألفاظ التى استعملها المتكلمون فى نظريتهم فى خلق العالم واستمدوها مباشرة من القرآن لكى يبرز المعانى الرئيسية لنظريته فى نشأة العالم . المفهوم عادة من كلمة صنع وفعل وأوجد أنه حصل لشيء من شيء آخر وجود لم يكن له . وهذه الألفاظ تشير الى فاعل ومفعول . فالشيء اذا كان يحدث بطريقة تلقائية دون أن يوجد فاعل معروف لا نقول « يوجد » وذلك مثل أفعال الطبيعة كسقوط الحجر وقطع السكين للحم . فهل نسمى ذلك فعلاً أو ايجاداً أو صنعا ؟ واذا قلنا ان هذا الشخص حرك يده أو بنى بيتاً ، فقد حصل ليد والبيت وجود لم يكن له من قبل . ليس معنى هذا أن اليد لم يكن لها وجود من قبل ، فان اليد كانت موجودة ، ولكن لم يكن لها هذه الحركة ، وكذلك فى البيت . أما كلمة خلق فمعناها اللغوى التقدير والتسوية ، يقال : خلقت الأديم اذا قدرته قبل أن أقطعه . ولكن معانى الفعل والخلق والصنع والايجاد خصصت عند اضافتها لله تعالى ، وهذا التخصيص من شأن الدين والعرف فصار معناها الايجاد من العدم ، أو الابداع غير مثال سابق .

اما المتكلمون فيفهمون من كلمة « مفعول » أنه الشيء الذى حدث له وجود على يد فاعل مختار قادر ، والعالم فى نظرهم مفعول لله بهذا المعنى ، أى أنه اثر صادر عن قادر فاعل مختار (٧٠) . ويختلف المتكلمون بعد ذلك حول المفعول اذا وجد . فهل المفعول اذا وجد زالت حاجته الى الفاعل مثل البناء ؟ أما الأشاعرة فيرون أن حاجة المفعول الى الفاعل ليست هى الايجاد وحسب بل استمرار الايجاد واستمرار الخلق . ومعنى ذلك أن العالم عندهم يخلق خلقاً جديداً فى كل لحظة وأنه فعل متجدد . فالفاعل ليس أداة للايجاد فقط بل هو أيضاً يمسك على المفعول كيانه ويحفظ عليه وجوده .

فمدار الخلاف بين ابن سينا والمتكلمين ينحصر فى مفهوم كلمة « مفعول » وكلمة « الفاعل » فالمفعول عند المتكلمين هو الذى يصدر عن فاعل قادر مختار . فإذا كان صادراً عن علة غير مختارة لا يسمونه مفعولاً ، فهبوط الحجر الى أسفل لا يسمى مفعولاً ، ولا يقال ان الحجر

فعل هذا الفعل ، وقطع السكين للحم لا يسمى فعلاً ، فيخرج عن هذا التعريف الموجود بالمصادفة والآلة والطبع ، أو بالتولد كحركة الخاتم بحركة اليد ، فحركة الخاتم متولدة عن حركة اليد ، وهى نتيجة تحرك اليد بالخاتم .

ويطلق المتكلمون اسم « المحدث الزمانى » ويقسمونه الى قسمين :

١ - المحدث الزمانى الذى حدث باختيار وهو الذى يسمى بالمفعول .

٢ - المحدث الزمانى الذى حدث بغير اختيار .

فكل ما يحدث فى الوجود وما يقع فى الزمان فهو محدث ، فان كان قد حدث بفعل فاعل مختار فهو المفعول ، وان كان قد حدث بغير اختيار فهو المطبوع والمتولد . وتحت القسم الأول يدخلون فعل الله للعالم ومن هنا يسمون الله فاعلاً والعالم مفعولاً بهذا المعنى .

ولكن الفلاسفة - وعلى رأسهم ابن سينا - يدخلون كل شيء تحت « المفعول » الذى هو أعم من « المحدث » عندهم . وفعل الله للعالم يدخل تحت « المفعول » ويقصدون به معنى آخر غير الذى يقصده المتكلمون . فالمفعول عند الفلاسفة أعم من المحدث الزمانى وينقسم الى : **مفعول ممكن** ، وهذا ينقسم بدوره الى (أ) **محدث زمانى** أى محدث له بدء فى الزمان والى (ب) **محدث ابدعى** أى غير مسبوق بعدم . أما المحدث الزمانى فينقسم بدوره الى (أ) محدث باختيار (ب) محدث من غير اختيار أى بالطبع أو التولد أو المصادفة (٧١) .

هذا التقسيم مهم جداً لأنه يعطى فكرة عن تصور الفلاسفة لمفعول قديم هو المحدث الابداعى .

وعلى هذا الأساس ينقد ابن سينا تصور المتكلمين لمعنى « المفعول » . فمن جهة تصور المفعول مسبوقاً بعدم وهم من الأوهام العامة ، لا حكم من أحكام العقل . ومن المعسوف فى الفلسفة أن الوهم يتوهم أوهاماً باطلة منها توهمنا بفناء خارج العالم ، وتوهمنا أن الوجود مقصور على الوجود المحسوس .

ومن جهة أخرى ان تعلق الفاعل بالمفعول انما هو فى حالة وجوده لا فى حالة عدمه ، لأنه فى حالة عدمه لا تعلق للفاعل به ، فان الفاعل لا أثر له مطلقاً فى المفعول فى حالة عدمه السابق على الوجود . ومن هنا جاءت فكرة **الممكن لا المحدث** . فالممكن متعلق بواجب الوجود فى حالة امكان وعدم تحقق المفعول من حيث هو مفعول له صفة العدم فى ذاته ، ولكن ليس من الضروري أن يكون مسبوقاً بعدم بالفعل (٧٢) . ويرى ابن سينا أن فاعلية الفاعل فى المفعول غير المسبوق بالعدم أقوى منها فى المفعول المسبوق بالعدم ؛ لأن فعله فى الحالة الاولى يكون ادوم لاتصال وجود مفعول له ، بينما عند المتكلمين يقتصر الاتصال على زمن معين . وعلى ذلك فبصلة الله بالعالم عند ابن سينا مستمرة منذ الأزل ، والعالم قديم قدم الألوهية نفسها .

وهكذا لجأ ابن سينا الى فكرة **الامكان** وفكرة **الوجوب** ، وهما فكرتان أرسطوطاليسيتان

(٧١) ابن سينا ، النجاة ص ٢١٨ - ٢٣٨ .

(٧٢) المرجع السابق ص ٢١٣ .

ويقابلان فكرة **الحدوث** وفكرة **القدم** عند المتكلمين. وينقد ابن سينا المتكلمين نقداً عنيفاً ويصفهم بالمعطلة (٧٢) ، لأن الله إذا كان قديماً وكل ما عداه حادثاً ، وكان كل حادث مسبوقاً بالعدم فقد وجدت فترة زمنية قبل الأحداث — لم يكن لله فيها فعل ، وعلى ذلك فالتكلمون يعطلون جود الله بالوجود وأفعاله فترة من الزمان . ثم إن المتكلمين يرون أن قدرة الله وإرادته وعلمه قديمة ، وتلك هي الصفات التي تتكاتف على الإيجاد والخلق ، فما علم الله وجوده يوجد بقدرته والإرادة تخصص كل موجود بوقته وزمانه . ولكن ابن سينا يتساءل : كيف توجد إرادة قديمة تتعلق بإيجاد العالم ثم لا يوجد ؟ إذا كانت الإرادة قديمة فلا بد وأن يكون العالم قديماً . هذا اشكال في مذهب المتكلمين يثيره ابن سينا ويلجأ إلى فكرة التمييز بين الواجب والممكن ليتفادى هذا الاشكال ، فيرى أن علة الحاجة إلى الواجب هو الممكن لا الحادث (٧٤) وذلك حتى لا تتعطل الإرادة الإلهية ووجودها بالوجود .

ثم إن الله إذا كان ولم يكن معه شيء ثم أوجد العالم بعد أن لم يكن ، فمعنى ذلك أن الله لم يكن فاعلاً ثم صار فاعلاً ، لم يكن يفعل ثم فعل ، أو أحدث أو خلق ، وهذا يعنى التغير في ذات الله ، والتغير نقص ، تعالى الله عن ذلك . ثم إن الله تعالى لا يفعل لغاية لأن الذي يفعل لغرض أو غاية يكون مستكملاً بهذا الغرض . والله كامل من كل وجه . وإذا كان الله قد خلق العالم في وقت دون آخر ، فعلى أى أساس قد اختار الله هذا الوقت دون غيره ليخلق فيه العالم ، والأوقات عنده كلها متساوية .

وهكذا نجد ابن سينا يحاول جاهداً أن يعطى لفظ **الحدوث** أو **الإيجاد** أو **الابتداع** معاني وتفسيرات لا يلزم عنها كون الحادث مسبوقاً بعدم أو زمان ، إنما حدث العالم عن الله كحدوث شعاع الشمس ونورها عن الشمس من غير أن يتقدم عليه وجود الشمس تقدماً زمانياً أو يتقدم وجود الضوء عن الشمس عدم لا ضوء فيه ، لأن المعلول الذي يصدر عن علة تامة موجبة لا يتأخر عن علقته في الوجود (٧٥) . وتلاعب ابن سينا بلفظ **الجود** وظل يضفى على الله من صفات الكمال ما ينبهر له القارئ لأول وهلة متخذاً من ذلك كله دليلاً على قدم العالم والحركة والزمان تماماً كما هو مذهب أرسطو . فإذا كان الله تعالى لم يزل موجوداً ، قادراً لا يعجز ، جواداً لا يبخل ، فهو لم يزل موجوداً للعالم ، والعالم لم يزل معه موجوداً . ولا يتصور أو يعقل أن يتقدم وجود العالم مدة يكون الله فيها عاطلاً معطلاً عن الإيجاد ، وهو القادر الذي لم يعجز والجواد الذي لم يبخل (٧٦) .



ويبدو أن ابن سينا قد نسى — كما نسي غيره من اللاهوتيين المسيحيين الذين شايعوا أرسطو في القول بقدم العالم أمثال القديس توما الأكويني — أن هذا التصور يحافى التصور الديني

(٧٣) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥٧ .

(٧٤) المرجع السابق ص ٢١٣ .

(٧٥) ابن سينا ، الاشارات والتنبهات ، ج ١ ص ٢١٦ ، ٢١٩ ، ٢٢٤ ، النجاة ، ص ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ .

(٧٦) البغدادي ، أبو البركات ، كتاب المختبر ، ج ٣ ص ٢٨ ، ابن سينا الاشارات ، ص ٢٣٢ ، النجاة ، ص ٢٥٧ .

لبداية الخلق ، ويعارض فكرة الخلق من العدم تلك الفكرة التي أكدتها الأديان السماوية ، والتي تضم في حد ذاتها تصوراً فلسفياً عميقاً يرتفع بالالوهية وأفعالها عن هذا التصور الوثني اليوناني الذي يضع الله جنباً إلى جنب مع العالم في القدم ، ويؤكد وجوبه عنه كما يجب ضوء الشمس عن الشمس من غير ارادة أو غرض أو علم . فأفعال الله عند ابن سينا صادرة عنه بطريقة آلية وضرورية لا حرية فيها ولا اختيار تماماً كما يصدر ضوء الشمس عن الشمس . فالله **واجب** الوجود وأفعاله **واجبة** عنه . وهكذا يكتنف الوجوب وتحيط الضرورة بالله وبأفعاله فيخضع لنوع من الضرورة الذاتية وكذلك كل ما يصدر عنه يخضع لنفس هذه الضرورة . كذلك تخلو أفعال الله تعالى من كل غرض لأن الغرض يتضمن وجود جهة من جهات النقص في ذات نفس صاحب الغرض - ويظن ابن سينا أنه بنفى الغرض عن أفعال الله يثبت له كمالاً وينفى عنه نقصاً - ولكن انتفاء الغرض يعنى العبث وانتفاء العقل ، والله عند ابن سينا عقل محض فكيف يصدر عن العقل المحض فعل آلى لا غرض له ولا هدف . يقول ابن سينا : « الجواد هو الذى لا ينحو غرضاً لذاته » (٧٧) ويقول أيضاً : « أن الارادة التي للواجب لا تتعلق بغرض مسن فيض الوجود فتكون غير نفس الفيض ، وذلك هو الوجود . . . » (٧٨) ولا نظن أن أحداً يقبل تعريف الجود بالعبث وانتفاء الغرض .

كذلك فإن أفعال الله قد تمت وانتهت منذ الأزل ولا ينتظر منها شيء لأن كل ما له فله دفعة واحدة ، وذلك لأن واجب الوجود تام وليس له حال منتظرة . (٧٩) وهى فكرة أخذها ابن سينا من أرسطو وأفلوطين . فالله عند أرسطو فعل محض ، لا تخالطه قوة ؛ لأن القوة دليل النقص ، والله كله كمال ، كله فعل ، فالله تام أى كامل . وهو فعل صرف وفعله تام ليس ناقصاً . فكل ما هو ممكن له فموجود له بالفعل : ليس له ارادة منتظرة بل ارادته ثابتة له تعلقت بمراداته منذ الأزل . وهذه هى صفة واجب الوجود - كل ما له فله دفعة واحدة ، أما الممكن فمتجدد الأحوال . فارادة الله فعلت كل ما تريد في الأزل ، وكذلك علمه تم في الأزل ، يقول ابن سينا : « أن واجب الوجود واجب من جميع جهاته . . . فلا يتأخر عن وجوده وجود منتظر ، بل كل ما هو ممكن له فهو واجب له : فلا له ارادة منتظرة ولا طبيعة منتظرة ، ولا علم منتظر ، ولا صفة من الصفات التي تكون لذاته منتظرة » (٨٠) . ولكن العالم فيه ممكنات تخرج دائماً إلى الفعل فكيف تتعلق ارادة قديمة تامة وعلم قديم تام بموجودات تظهر دائماً وفي كل لحظة في الوجود ؟ يلوح لنا أنه لم يبق لابن سينا مجال للقول بوجود أثر له في العالم ، وأن الله عند ابن سينا كما هو عند أرسطو ليس معنياً بالعالم ولا صلة له به .

وهكذا تبدو الفلسفة السينية امتداداً لتيار الفكر الهليني والفلسفة اليونانية ، ليس لها من الاسلام غير الرسم ، أما حقيقتها فوثنية يونانية استمدت عناصرها من الفلسفة الأرسطية ومن الافلاطونية المحدثة .

• • •

(٧٧) ابن سينا ، النجاة ، ص ٢٥١ .

(٧٨) المرجع السابق ، ص ٢٥٠ .

(٧٩) المرجع السابق ، ص ٢٢٨ .

(٨٠) المرجع السابق ، ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

نكرة الخلق عند المتكلمين والفلاسفة المسلمين

لم يكن من الغريب إذن أن يتصدى مفكر إسلامي مثل **أبو حامد الغزالي** لمثل هذه الفلسفة المجافية لروح الإسلام . ولم ينبثق هجوم الغزالي على الفلسفة عن مجرد عاطفة دينية وحسب بل جاء نتيجة وعي تام بمجافاة هذه الفلسفة لروح الدين . على أن هذا الوعي كان قد اتضح على أيدي أصحاب الغزالي من الأشاعرة الذين جاءوا قبله . وظل هذا الوعي يقوى ويشتد حتى بلغ الذروة القصوى - في نظرنا - عند الشهرستاني . وليس أدل على ذلك من هذا الفصل الرائع الذي بدأ به الشهرستاني كتابه **نهاية الأقدام في علم الكلام** والذي تعقب فيه نقد ابن سينا للمتكلمين ونظرية ابن سينا في الصدور تعقّباً لم يدع فيه مزيداً للمستزيد (٨١) ، حتى أنني لم أجد إضافة ذات خطر يذكر إلى ما ذكره الشهرستاني في هذا الفصل الذي استفاد فيه من غير شك بكل مجهودات زملائه السابقين من الأشاعرة من أمثال الباقلاني والجويني .

لكن نقد الغزالي للفلسفة والفلاسفة أصبح النموذج النهائي للرد على الفلاسفة .

وهو وإن لم يكن أول من رد على الفلاسفة كما قلنا إلا أن له ميزة على من سبقوه وهي أنه أول من رد على الفلاسفة ردّاً شاملاً عميقاً مستفيضاً . ثم انه يعلن صراحة تكفير الفلاسفة القائلين بقدوم العالم وبالمعاد النفسي دون الجسمي وبقصر علم الله على الكليات دون الجزئيات . ومن ثم فهو مسئول الى حد كبير عن تدهور الفلسفة منذ عصره وعن القضاء على الفلاسفة المسلمين . ولقد أصبحت المناقشة في المسائل الفلسفية بعد الغزالي من الكفر ، وأصبح المنطق موضع تساؤل : هل يصح الاشتغال به أم لا ؟

فإن الصلاح والنواوى حرماً وقال قوم ان يعلم .

ولم يكن الغزالي يقصد الى هدم الفلسفة كمنهج من مناهج العقل واسلوب من أساليب الفكر الانساني ، فمن التجنى أن نقول انه حارب الفلسفة من حيث هي فلسفة بل حارب التيار الهليني الوثني المجافى لروح الدين في الفلسفة .



قلنا ان مسألة قدم العالم وحدثه هي المسألة التي تضع حداً فاصلاً بين المتكلمين والفلاسفة .

وهي المسألة التي يفتتح بها الغزالي كتابه « **تهافت الفلاسفة** » ويلخص مذهب الفلاسفة قبل أن يرد عليهم فيقول : ان العالم قديم ومساوق لله في الوجود غير متأخر عنه بالزمان . كوجود العلة مع المعلول والنور مع الشمس ، وان كان هناك تقدم لله على العالم فهو تقدم بالمرتبة لا بالزمان ، لأن العادة جرت باعتبار العلة اشرف من المعلول ومتقدمة عليه تقدماً بالشرف أو المرتبة . فالعالم قديم لأنه يستحيل أن يصدر حادث عن قديم (٨٢) .

هذه النظرية قديمة جداً قال بها أنكسافوراس (الشبيه يدرك الشبيه) . وهو نفس معنى « لا يصدر الحادث عن القديم » لأنه لا يصدر عن الشبيه الا الشبيه . وهذه القضية في نظرهم بديهية من البديهيات . ولا يخلو الأمر في نظر الفلاسفة من أن يكون العالم معلولاً لعلة أو انه مخلوق بارادة مريد ، فان كان معلولاً لعلة كان بها . وهذا هو رأيهم ، لأن ضرورة العقل عندهم

(٨١) الشهرستاني ، نهاية الأقدام ص ٥ - ٥٣ .

(٨٢) الغزالي ، تهافت الفلاسفة ، ص ٢١ - ٢٣ .

تقضى بأنه لا يتصور وجود موجب (علة موجبة) بتمام شروطه بغير وجود المعلول ، والله علة كاملة موجبة لوجود العالم فلا بد إذن أن يوجد العالم (المعلول) مع علته .

فاذا فرض وجود العلة القديمة فاما أن يصدر عنها معلولها (العالم) فيكون قديماً مثلها ، واما أن يتأخر ، فان تأخر فاما أن يحدث مرجح لحدوثه (العالم) أو لا يحدث ، فاذا حدث مرجح اقتضى ذلك وجود تغير في ذات العلة الموجبة أى في ذات الله استندى هذا الوجود الذى لم يكن موجوداً . ما الذى أحدث ذلك المرجح ؟ ما السبب في وجوده بعد أن لم يكن ؟ أهو عجز من البارئ ثم زال ؟ هل تجدد غرض لسم يكن موجوداً ؟ أم أن آلة لم تكن موجودة أو طبيعة لم تكن موجودة فوجدت ؟ ، كل ذلك محال ، لاستحالة وجود مرجح . وإن لم يحدث مرجح فيظل العالم في حالة امكانه الصرف ، لا يخرج الى الوجود ، وهذا مخالف للواقع . واذا كان العالم موجوداً واستحال حدوثه ثبت قدمه لامحالة .

هذا هو الموقف كما لخصه الغزالي (٨٢) وكما عرض له من قبل الشهرستاني (٨٤) . يبدأ الغزالي بالرد على الفلاسفة ويتعقب أقوالهم قولاً قولاً . أما البداهة التى تدعيها الفلاسفة للقضية القائلة باستحالة صدور حادث عن قديم فيرفضها الغزالي لأن تلك القضية لو كانت بديهية لوقع الإجماع عليها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ينقض الغزالي هذه القضية بالنزاع الفلاسفة بنظريتهم في العالم ؛ اذ يقولون ان الحوادث في العالم تنتهى الى قديم ، فالحوادث لها اسباب تنتهى الى اسباب وهكذا الى أن تنتهى الى سبب غير مسبب هو المحرك الأول عند أرسطو ، وهو سبب قديم ، وان ما يقع تحت فلك القمر حوادث تنتهى الى حركة السماء الدائرية وهى قديمة . وهذا هو عين الاعتراف بصدور حادث عن قديم . فقيم إذن الخصومة . ان في العالم حوادث ولها اسباب ، فان استندت الحوادث الى الحوادث الى مالا نهاية فهو محال وليس ذلك مما يعتقد عاقل فيلسوفاً كان أم متكلماً . وان كانت الحوادث لها طرف ينتهى اليه تسلسلها فيكون ذلك الطرف هو القديم . فلا بد إذن على مذهب الفلاسفة من تجويز صدور حادث عن قديم .

وينفى الغزالي المرجحات فيقول ان لله ارادة قديمة لا تتجدد بأى شيء يريد الله أن يفعل في وقت معين . ان الارادة الانسانية هي التي تتجدد لا الارادة القديمة ، وهذه الارادة القديمة اقتضت وجود العالم في الوقت الذى وجد فيه كما اقتضت عدم وجوده الى الوقت الذى استمر اليه . وهذه الارادة لم ترد وجود العالم قبل ذلك ، ولذلك لم يوجد ، ومن ثم فلا معنى للقول بمرجح يرجع وجود العالم على عدمه في الوقت الذى وجد فيه . ولا يقدح في ذلك تساوى الأوقات بالنسبة لله ، كما لا يسأل : لماذا اختارت الارادة وجود العالم وما فيه في وقت دون وقت ؟ ان هذا هو فعل الارادة ووظيفتها وتخصيصها . ان الارادة من شأنها أن تفعل وان تخصص فلا يسأل عن تخصيصها كما لا يسأل عن تخصيص أى صفة أخرى كالقدرة والعلم . فالقدرة من شأنها الفعل والترك ، فلا يقال لماذا تفعل وتترك ؟ ان ذلك من طبيعتها . والعلم شأنه الاحاطة بالمعلوم فلا يسأل : لم يحيط العلم بالمعلوم ؟ وكذلك في الارادة التى من شأنها ومن طبيعتها أن تخصص أحد شيئين ، وهذا التخصيص من فعلها .

(٨٢) المرجع السابق ، ص ٢٢ - ٢٥ .

(٨٤) الشهرستاني ، نهاية الاقدام ، ص ٥ - ٥٢ .

فالفزالي ينكر وجود مرجح في مسألة الخلق . ان الارادة الالهية تختار بين شيئين متساويين تماماً : وجود العالم ، وعدم وجوده ، وتختار وجود العالم في وقت معين دون غيره من غير ان يحصل فيها تجديد أو تغيير ، ومن غير ان يوجد مرجح (٨٥) .

ولكن هل تحصل ارادة ويقع اختيار اذا تساوى شيان تمام المساواة ؟ ان قيل ان الارادة الانسانية لا تختار بين شيئين متساويين من كل وجه وأن العطشان يظل عطشاناً لو أن قدحين من الماء كانا متساويين أمامه من كل وجه ، فلولم يوجد مرجح يرجح أحد القدحين على الآخر لبقى العطشان على عطشه . ان قيل بأن ذلك يصدق على الانسان أجاب الفزالي بأن هذا المعنى لا ينطبق على الله ، وان التمثيل بالارادة الانسانية قياس مع الفارق ، لان ارادة الله ليست كاردتنا ، وعلمه ليس كعلمنا ، وما لم يمكن تصويره بالاضافة الى حالة من أحوالنا يمكن تصويره بالنسبة الى الله .

وهذا في الواقع هروب من المشكلة ، يؤيده أن الفزالي نفسه يقول ان لله صفة من شأنها تمييز الشيء عن مثله ، فان لم يطابقها اسم الارادة فلتسم باسم آخر فلا مشاحة في الاسماء وانما أطلقناها نحن باذن الشرع ، والا فالارادة موضوعة في اللغة لتعيين ما فيه غرض ، ولا غرض في خلق الله، وانما المقصود المعنى دون اللفظ (٨٦) . وكأن الفزالي يريد بذلك أن يقول ان صفة اطلق عليها اسم الارادة وهي ليست كالارادة التي نعرفها ولا ينطبق عليها مدلولها ، هذه الصفة التي لا نفهمها ولا نتصورها ولا نعقلها في مثل أفعالنا تعلق بايجاد العالم في وقت معين مع تساوى الأوقات وتساوى الظروف بالنسبة لله من غير أن يوجد مرجح أو عامل جديد لم يكن موجوداً من قبل . ولكن الفزالي اذا كان يناقش الفلاسفة ولا يستعمل الفاظهم في نفس المعاني التي يستعملونها هم فيها ففيم اذن المناقشة وفيم الجدل ؟ فاذا كان الفزالي يفسر الارادة بمعنى آخر غير الذي يفهمه الفلاسفة فلا معنى لمناقشته لهم . اننا أمام أحد أمرين : اما أن يكون للصفات الالهية معان محددة واما لا يكون لها ، فان لم يكن لها معان محددة لا يصبح للجدل والمناقشة معنى ، لان الجدل يستلزم من المتجادلين الاتفاق على المعاني التي يستعملونها . وان كان لها معان محددة يجب التزامها . والمعنى المحدود من أمثال العلم والقدرة والارادة هو ما نفهم من علمنا وقدرتنا وارادتنا ، فاذا أطلقناها على الله أطلقناها بصفة أعم وأشمل وليس بصورة تخرج بها عن معناها المتعارف عليه .

يعود الفزالي ليطرح على الفلاسفة السؤال الآتي حول الارادة القديمة : « بم تنكرون على من يقول ان العالم حدث بارادة قديمة اقتضيت وجوده في الوقت الذي وجد فيه وأن يستمر العدم الى الغاية التي استمر اليها ، وأن يبتدى الوجود من حيث ابتداء ، وأن الوجود قبل ذلك لم يكن مراداً فلم يحدث لذلك ، وأنه في وقته الذي حدث فيه مراد بالارادة القديمة فحدث لذلك ، فما المانع لهذا الاعتقاد وما المحيل عنه ؟ » (٨٧) .

(٨٥) الفزالي ، تهافت الفلاسفة ، ص ٢٣ - ٧٨ .

(٨٦) الفزالي ، تهافت الفلاسفة ، ص ٤٠ .

(٨٧) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

يرد الفلاسفة عليه بأنه لا يمكن أن تكون ارادة الله المتعلقة بخلق العالم قديمة من غير أن يكون فعله قديماً ، لأن في ذلك تعطيلاً للارادة . ولانجد عند الغزالي رداً شافياً على الزام الفلاسفة له بتعطيل الارادة . كل ما هناك انه يصـف اعتراضهم على الارادة القديمة بالمكابرة والتعنت . على أنه ينبغي أن نبين أن تعطيل الارادة الالهية القديمة قبل ايجاد العالم أمر لا معنى له ، لأن ارادته غير ملزمة بايجاد العالم ، وانما هي ارادة حرة تخلق أو لا تخلق وفقاً لعلم الله وقدرته ، « فلما علم الباري وجود العالم في الوقت الذي وجد فيه أراد وجوده في ذلك الوقت ، فالعلم عام التعلق بمعنى أنه صفة صالحة لأن يعلم به جميع ما يصح أن يعلم ، والمعلومات لا تنتهى ، على معنى انه علم وجود العالم ، وعلم جواز وجوده قبل وبعد ، على كل وجه يتطرق اليه الجواز العقلى . والارادة عامة التعلق بمعنى أنها صفة صالحة لتخصيص ما يجوز أن يخصص به ، والمرادات لا تنتهى ، على معنى أن وجه الجواز في التخصيصات غير متناهية ، ولها خصوص تعلق من حيث أنها توجد وتقع على ما علم وأراد وجوده ، فان خلاف المعلوم محال وقوعه . فالصفات كلها عامة التعلق من حيث صلاحية وجودها وذواتها بالنسبة الى متعلقاتها الى ما لا يتناهى ، خاصة التعلق من حيث نسبة بعضها الى بعض . والارادة لا تخصص بالوجود الا حقيقة ما علم وجوده ، والقدرة لا توقع الا ما أراد وقوعه . وتعلقات هذه الصفات اذا توافقت على الوجه الذى ذكرنا حصل الوجود لا محالة من غير تغيير يحصل في الموجد ، وانما يتعذر تصور هذا المعنى علينا لأننا لم نحس من أنفسنا ايجاداً وابداعاً ، ولا كانت صفاتنا عامة التعلق . . . » (٨٨) .

وهكذا يبدو أنه يتعذر على فهم البشر حقيقة الخلق والتكوين ، ذلك التكوين الذى لا يشغل ولا يتعب ولا يحتاج الى جهد أو آلة ، وما ذلك الا لأن ذات الله تعالى ليست معلومة لنا علماً مباشراً وأن صفاته لا يمكن أن تقاس على صفاتنا ؛ إذ لا وجه للمائلة بين القديم والحديث ، والثابت والمتغير ، والكامل والناقص ، فهو تعالى « ليس كمثله شيء » (٨٩) .

• • •

نخلص من كل ما تقدم الى النتائج الآتية :

● ان فكرة الخلق فكرة تدق على فهم البشر لأنها صفة الله تعالى التى لا يشاركه فيها أحد « هل من خالق غير الله » وفعله البكر الذى لا يحتاج الا الى كلمة منه « كن » فيكون .

● لم يتردد فلاسفة الاسلام الذين استغنوا بفكرة الصدور المستمدة من الأفلاطونية المحدثة عن فكرة الخلق في سلب الحرية والارادة المختارة والفرض عن الله وأفعاله ، وتصوروا الله وأفعاله خاضعين للضرورة والوجوب والجبرية وانتفاء الفرض والآلية . اننا كفلاسفة - حتى بصرف النظر عن كوننا مهتدين بمنزل - اذا عارضنا الحرية بالضرورة ، والارادة المختارة بالوجوب ، والفرض بالعبث ، والعلم بالجهل ، وارادنا أن نصف الله بما يليق في تلك المعارضة ، فلا بد من أن نصفه بما يليق به تعالى ، فنصفه بالحرية والارادة المختارة والفرض والعلم وذلك

(٨٨) الشهرستاني ، نهاية الاقدام ، ص ٤٠ - ٤١ .

(٨٩) سورة الشورى ٤٢ آية ١١ .

فكرة الخلق عند التكلمين والفلاسفة المسلمين

لكى لا تقع فى الوثنية اليونانية . ولكن فلاسفة الاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا لم يترددوا فى سلب كل هذه الصفات عن الله ، كما لم يترددوا فى التضحية بفكرة الخلق الدينية وبالتصور الدينى للالوهية الذى يتضمن ويثبت لله الحرية والارادة المختارة والفرض والعلم ، وكل ذلك فى سبيل الأخذ بأفكار وثنية يونانية كفكرة الضرورة والوجوب وفكرة الصدور (٩٠) .

● يذكرنا التحليل الرائع الذى قام به المتكلمون وفلاسفة الاسلام على السواء لألفاظ الابداع والابتناع والصنع والتكوين وغيرها من الألفاظ المتصلة بمشكلة بداية العالم بمجهودات فلاسفة مدرسة الـ Linguistic Analysis الذين يعيشون بيننا اليوم ويقصرون وظيفة الفلسفة على مثل هذا التحليل . وهكذا ما من فكرة من الأفكار فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة لها شأنها الا ونجد لها اصولاً فى الفكر الإسلامى .

● تبطن فكرة الخلق من بين ما تبطن فكرتى التغير والتجدد ، وهما الفكرتان الأساسيتان اللتان تقوم عليهما **فكرة التطور** . وعلى ذلك فان **التطور** - ان ثبت - فان فكرة الخلق تصلح ان تكون أساساً معقولاً له .

★ ★ ★

(٩٠) انظر مقالة الدكتور ثابت الفندى « الله والعالم والصلة بينهما عند ابن سينا ونصيب الوثنية والاسلام فيهما » الكتاب الذهبى للمهرجان الألفى للذكرى ابن سينا ، ص ٢٠٠ - ٢١٩ .

قائمة بأسماء المراجع التي ورد ذكرها في البحث

- ١ - أبو حنيفة ، الفقه الأكبر ، طبعة حيدرآباد ١٣٢١هـ/ ١٩٠٣م
- ٢ - ابن سينا ، ١ - الاشارات والتنبيهات ، طبعة القاهرة ١٣٢٥هـ/ ١٩٠٧ م .
- ب - النجاة ، طبعة القاهرة ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨ م .
- ج - تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ، القاهرة ١٣٢٦هـ/ ١٩٠٨ م .
- د - رسائل الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبدالله بن سينا في اسرار الحكمة المشرفية ، حققها ونشرها M. A. F. Mehren طبعة ليدن ١٨٩٩ .
- ٣ - الأشعري ، أبو الحسن علي بن اسماعيل ، مقالات الاسلاميين واختلاف المصلين ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، طبعة القاهرة ١٩٥٠ م .
- ٤ - الأيجي ، عبد الرحمن بن أحمد ، كتاب المواقف ، القاهرة ١٢٩٢هـ/ ١٨٧٥ م .
- ٥ - الباقلائي ، القاضي أبو بكر محمد بن الطبيب ، كتاب التمهيد ، حققه ونشره Rev R.J. McCarthy طبعة دارالمشرق بيروت ١٩٥٧ .
- ٦ - البغدادي ، أبو البركات هبة الله بن علي بن ملكا ، الكتاب المعتبر في الحكمة الالهية الطبعة الاولى ، حيدر آباد ١٣٥٨ هـ .
- ٧ - البيهقي ، كمال الدين أحمد ، اشارات المرام من عبارات الامام ، تحقيق يوسف عبد الرزاق ، طبعة القاهرة ١٩٤٩ .
- ٨ - خليف ، فتح الله ، فخر الدين الرازي وموقفه من الكرامية ، مكتبة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، رسالة ماجستير .
- ٩ - الخياط ، أبو الحسين عبد الرحيم بن محمد ، كتاب الانتصار ، تحقيق الاستاذ نيجرج ، طبعة القاهرة ١٩٢٥ .
- ١٠ - الرازي ، محمد بن عمر الامام فخر الدين :
- أ - كتاب الأربعين في أصول الدين ، طبعة حيدرآباد ١٣٥٣هـ / ١٩٣٤ م .
- ب - كتاب لوايع البينات في شرح أسماء الله تعالى والصفات ، القاهرة ١٣٢٣هـ / ١٩٠٥ م .
- ج - معالم اصول الدين ، القاهرة ١٣٢٣هـ/ ١٩٠٥ م .
- د - مفاتيح الغيب ، أو التفسير الكبير ، القاهرة ١٣٠٧هـ/ ١٨٨٩ م .
- هـ - محصل افكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكماء والمتكلمين ، القاهرة ١٣٢٣ هـ / ١٩٠٥ م .
- ١١ - الشهرستاني ، عبد الكريم ، ١ - كتاب الملل والنحل ، طبعة المثنى ببغداد .
- ب - نهاية الاقدام في علم الكلام ، طبعة المثنى ببغداد . بدون تاريخ .
- ١٢ - الصابوني ، نور الدين أحمد بن محمود ، كتاب البداية من الكفاية في الهداية في اصول الدين ، تحقيق الدكتور فتح الله خليف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .
- ١٣ - الطوسي ، نصير الدين ، تلخيص المحصل القاهرة ١٣٢٣ هـ / ١٩٠٥ م .
- ١٤ - الفزالي ، أبو حامد محمد بن محمد ، ١ - الاقتصاد في الاعتقاد ، طبعة القاهرة بدون تاريخ .
- ب - تهافت الفلاسفة حققه ونشره Maurice Bouyges بيروت ١٩٢٧ .
- ١٥ - الماتريدي ، أبو منصور محمد بن محمود :
- أ - كتاب التوحيد ، حققه وقدم له الدكتور فتح الله خليف ، دار المشرق بيروت ١٩٧٠ .
- ب - شرح الفقه الأكبر ، حيدر آباد ١٣٢١هـ/ ١٩٠٣م .
- ١٦ - النسفي ، أبو المعين ميمون بن محمد الكحولي ، تبصرة الأدلة ، مخطوطة دار الكتب المصرية رقم ٤٢ نوحيد .
- ١٧ - النسفي ، عمر ، العقائد النسفية ، طبعة القاهرة ١٣٦٧ هـ .
- ١٨ - Macdonald, D.B., Development of Muslim Theology, Jurisprudence and Constitutional Theory, London, 1903.
- ١٩ - Tritton, A.A., Muslim Theology, London, 1947.

١٠١٣

يوسف عز الدين عيسى *

التطور العضوى للكائنات الحيّة

« قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق »
(صدق الله العظيم)

مقدمة

وجد الانسان نفسه فى دنيا غريبة مليئة بالأسرار ، ومن قديم الزمان وهو يحاول التوصل الى سر بدء الحياة على هذا الكوكب الذى يعيش عليه ، ومتى وأين بدأت الحياة ، وكيف برزت للوجود تلك الأنواع التى لا يحدها الحصر من النباتات والحيوانات . . .

وليس لدينا أية معلومات عن بدء الحياة سوى تلك التى تقدمها لنا دراسة هذا الكوكب الذى نسميه « الأرض » بالإضافة الى بليون أو أكثر من الأجرام السماوية التى تتناثر فى الكون الفسيح ، والتى يتكون معظمها من نجوم غازية فى درجة حرارة ٢٠٠٠ درجة مئوية أو أعلى من ذلك ، أو من تراكبات من الغبار الذى لا يصلح للحياة ، أو قد تكون على أنبعاد مذهلة تجعل من

* الاستاذ الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، استاذ ورئيس قسم علم الحيوان بجامعة الاسكندرية (كلية علوم طنطا) له اهتمامات واسعة فى علوم الحيوان وفى الادب .

الصعب معرفة شيء عنها ... اما ما تبقى من هذه هذه الأجرام فهي غالباً صغيرة الحجم بدرجة تجعل من الصعب وجود غلاف جوى يحيط بها .

ومن الكواكب الكبرى المجاورة للأرض نجد أن المشتري وزحل ونبتون وأورانوس ذات سطح يشبه الغمام ودرجة حرارة منخفضة (مائة درجة مئوية تحت الصفر) . اما عطارد فلا يوجد به ماء ولا غلاف جوى وتتأرجح درجة حرارته في مجال متسع ، ولا يوجد في كوكب الزهرة ماء ولا أوكسجين ولكنه ذو درجة حرارة معتدلة (٢٠ - ٦٠ درجة مئوية) . والكوكب الوحيد من الكواكب القريبة من الأرض الذي تسمح ظروفه بوجود حياة على سطحه كما نعرفها هو المريخ الذي يبعد نحو ٣٥ مليون ميلاً عن الأرض ، اذ يوجد به أوكسجين وثاني أكسيد الكربون وماء ودرجة حرارته تتراوح بين ١٠ أو ١٥ درجة مئوية حتى درجة التجمد . ولقد شوهدت فوق هذا الكوكب قمم بيضاء من المحتمل أن تكون ثلوجاً ، وبعض مساحات من سطحه تتحول في الفصول المختلفة من اللون الأخضر أو الأزرق إلى الأصفر أو البني ، كما ترى على سطحه خطوط قد تكون قنوات في تنظيم هندسي . وتغير اللون قد يحمل معنى وجود نبات ، أما القنوات فقد تدل على وجود مخلوقات ذكية ... ولكن صعوبة الرؤية تترك معلوماتنا عن هذا الكوكب عرضة للمناقشة . ولقد بينت رحلات الفضاء أخيراً أن هواء المريخ رقيق جداً وأن سطحه يبدو كسطح قمرنا الخالي من الحياة ... ولم ترصد تلك الرحلات أية علامات تدل على وجود نبات واحد .



البيئة التي تسمح بوجود الحياة

يوجد عديد من النظريات التي تحاول تفسير نشأة الأرض ، منها تلك التي تقول ان الأرض نشأت من مواد غازية أو كتلة منصهرة شديدة الحرارة ، وفي كلتا الحالتين فهي مستمدة أو ناشئة من أجرام سماوية أخرى ... وبردت الأرض تدريجياً مما ترتب عليه صفر حجمها عن ذي قبل ، واكتسبت غلظاً جويًا سمح بقاء الماء على سطحها ، وملأت هذه المياه حفراً هائلة على سطحها فتكونت المحيطات ، ومن المحتمل نشأة الحياة قبل أن يبرد سطح الأرض وتبرد المياه ...

كيف بدأت الحياة

توجد نظريات مختلفة عن نشأة الحياة على الأرض ، تقول إحدى هذه النظريات ان الحياة نشأت بطريقة فجائية من مواد غير حية ، ولكن هذه النظرية دحضتها التجارب العلمية في القرنين السادس عشر والسابع عشر . أما النظرية الثانية فيطلق عليها **نظرية الخلق الخاص** ... فحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الرأي السائد هو ان الحياة نشأت عن طريق قوة فوق القوى الطبيعية اما دفعة واحدة او على فترات متتالية . فكل نوع من أنواع النبات أو الحيوان، تبعاً لهذه النظرية، قد خلق خلقاً مستقلاً على حدة ، ولكن العلماء لم يقبلوا هذا التفسير لانه لا يخضع لامكان اثباته بالتجارب العلمية ... وتقول **نظرية ثالثة** ان الحياة انتقلت الى الأرض على هيئة (بذور) كائنات حية بسيطة التركيب من مصادر أخرى في الكون الفسيح ... ولكن هذه النظرية لم تفسر نشأة الحياة أساساً ... اذ كيف نشأت الحياة في تلك الاماكن الاخرى من الكون ؟

ومنذ وقت بعيد ... موغل في القدم ... منذ نحو أكثر من بليون من السنين أصبحت درجة الحرارة والرطوبة على سطح الأرض مناسبة للحياة . ولم يكن هناك أوكسجين حر ، ولكن الغلاف الجوى كان محتويا على غاز الميثان methane بالإضافة الى بخار الماء والنوشادر ammonia والهيدروجين hydrogen . ولقد ثبت من التجارب الحديثة ان الأحماض الأمينية كالجلايسين glycine والالانين alanine تتكون عندما تتعرض الغازات المذكورة الى الأشعة فوق البنفسجية او الشحنات الكهربائية مثل البرق . وكذلك فان الحامض النووي nucleic acid والادينين adenine أمكن الحصول عليهما في المعمل بواسطة تعريض خليط من الميثان والنوشادر والماء للأشعاع، ومن الممكن أن مثل هذه الجزيئات العضوية كانت قد تجمعت في الماضي السحيق في بحر حسائي حيث لم يكن هناك بكتيريا في ذلك الوقت لكي تسبب التحلل . وتكونت فيما بعد المواد البروتينية ، وبعض هذه البروتينات أمكنها أن تعمل كمعامل مساعدة catalyst لتكوين بروتينات أخرى ، ومن المحتمل ان الطاقة اللازمة لهذه العمليات استحدثت من تخمير بعض السكريات ، ثم تكونت بعد ذلك جزيئات كربونية معقدة وانطلق الاكسجين نتيجة لهذه العملية ... وبهذا تكون مخزن الاكسجين في الغلاف الجوى ... ثم تكونت الطحالب وحيدة الخلية باستخدام الطاقة الشمسية ، وأصبحت هذه الطحالب غذاءا للحيوانات الأولية وحيدة الخلية التي بدأ ظهورها في ذلك الوقت ...

وعند الوصول الى مرحلة تكون الحيوانات الأولية وحيدة الخلية أصبح في مقدور الخلايا ان تتجمع في مجموعات ذات خلايا متشابهة ، ثم تحولت بعد ذلك الى أنسجة ذات وظائف متعددة كما هو الحال في الحيوانات الراقية . وهذه النظرية لنشأة الحياة ، التي يطلق عليها اسم النظرية الطبيعية ، تؤيدها الدراسات الحديثة للفيروسات viruses ، وهى كائنات دقيقة لا يمكن رؤيتها بالمجهر الضوئي العادى ، ولكن من الممكن رؤية صورها بالمجهر الإلكتروني وفي مقدورها المرور من خلال المرشحات التي لا تسمح بمرور معظم البكتيريا ... وتعتبر الفيروسات نقطة اتصال بين المادة الحية والجما ، فهي لا تدب فيها الحياة الا عند وجودها داخل خلايا الكائن الحى حيث تسلك مسلك الكائنات الحية، وفي نفس الوقت فان عديداً منها أمكن الحصول عليها على هيئة بلورات مثل المواد غير العضوية تماماً ... وبعض هذه الفيروسات يسبب امراضاً خطيرة للانسان مثل شلل الاطفال وغيره من الامراض ، ولقد أمكن تحويل فيروس الطباق الى مركبين لا حياة فيهما وهما بروتين وحامض النووى nucleic acid ، وعند إعادة اتحاد البروتين وحامض النووى نحصل من جديد على فيروس به خصائص الحياة حيث يصبح في مكانه احداث الإصابة في نباتات الطباق ... والمعروف ، كما ذكرنا ، أن الفيروسات لا تدب فيها خصائص الحياة الا عند وجودها داخل خلايا النبات او الحيوان ، واذا أمكن الحصول على فيروس به خصائص الحياة وهو خارج الخلايا النباتية او الحيوانية فان مثل هذا الفيروس في هذه الحالة يشبه من وجوه كثيرة مرحلة مبكرة لنشأة الحياة على الأرض .

متى نشأت الحياة

استخدم العلماء طرقاً عديدة لتقدير عمر الأرض ، وذلك بواسطة تقدير عمر الصخور الاولى التي تكونت على سطحها ، اذ انه في الامكان معرفة الوقت الذي مر على تلك الصخور منذ تبلورها عند بدء نشأتها ... ففي هذه الصخور مواد ذات اشعاعات ذرية مثل الراديوم

واليورانيوم وذرات هذه المواد غير مستقرة اذ انها تتحطم أو تنقسم ببطء شديد وتتحول الى مركبات أبسط تركيباً حتى تصل الى درجة الاستقرار عندما تتحول في النهاية الى معدن الرصاص .. وبهذه الوسيلة أمكن تقدير عمر الصخور وذلك بتقدير مقدار الرصاص الذي تكون بالنسبة لما تبقى من الراديوم أو اليورانيوم ، وأمكن بهذه الوسيلة التوصل الى أن عمر الأرض يبلغ حوالي ٤٦٠٠ مليون سنة ، وتقدر نشأة الحياة على الأرض بنحو ألف مليون سنة ، أما الإنسان فلم يوجد على الأرض الا منذ نحو مليون سنة * .

التطور

الحيوانات الموجودة الآن ، وأنواع عديدة من الحيوانات التي عاشت منذ زمن بعيد كما تدل عليها الحفريات التي أمكن اكتشافها ، تشتمل على عديد من الأشكال تتدرج من البساطة الى التعقيد ابتداء من الحيوانات الأولية وحيدة الخلية الى الفقاريات الراقية . ويرى علماء الحياة أن النباتات التي عاشت على هذا الكوكب مرت خلال تطورات متتالية تبدأ باليسيط منها وتنتهى بالمعقد ، وهذا ما يطلق عليه التطور العضوي للكائنات الحية . ومن خلال هذا التطور برزت للوجود أنواع النباتات والحيوانات التي نراها الآن على سطح هذا الكوكب سواء في الماء أو على اليابسة ... وطبقاً لنظرية التطور العضوي فإن الكائنات الحية الحالية انحدرت من كائنات أبسط منها تركيباً عاشت في عصور جيولوجية سابقة ، وفي خلال الأزمنة المتعاقبة طرات على هذه الكائنات تغيرات . وبناء على ذلك يمكن رسم شجرة للحيوانات حيث نجد الجذع يمثل المملكة الحيوانية وهذا الجذع يتفرع الى غصون تمثل مجموعات الحيوانات المختلفة وكلما ابتعدنا عن الجذع نجد مجموعات من الحيوانات تتدرج نحو الرقي والتعقيد ، وتسمى هذه بالشجرة الجيولوجية للمملكة الحيوانية وتستخدم في تقسيم الحيوانات الى شعب Phyla ورتب Classes وعائلات Families وفصائل Orders .. الخ .

والادلة التي يسوقها العلماء المؤمنون بنظرية التطور العضوي للكائنات الحية مستمدة من دراسة المورولوجيا المقارنة للحيوانات والفسولوجيا وعلم الاجنة كما تعتمد ايضا على دراسة الحفريات وغيرها ... ويعتقد كثير من العلماء ان تطورات قد حدثت للحيوانات ولكن الآراء تختلف فيما يتعلق بالعمليات او الطرق التي تمت بواسطتها عملية التطور ...

أ - وأول الادلة في نظر هؤلاء العلماء مستمدة من دراسة التشريح المقارن للحيوانات ... اذ تشابه جميع الحيوانات في أن اجسامها مكونة من مادة البروتوبلازم المشكلة على هيئة خلايا ، وهذه الخلايا تشابه في تركيبها العام في جميع الكائنات الحية ، ويتجمع عدد من هذه الخلايا ليكون نسيجاً من الانسجة ، ويتجمع عدد من الانسجة ليكون عضواً من الاعضاء وهذه الانسجة والاعضاء تشابه الى حد كبير في عديد من الحيوانات ، فانسجة الكبد والمعدة مثلاً في حيوان مثل الارنب لا تختلف كثيراً عنها في ارقى الحيوانات جميعاً وهو الانسان . فجميع الثدييات (وهي الحيوانات التي ترضع صغارها كالانسان والحيوت والخفاش والقط والبقرة وغيرها) وعديد من الحيوانات الاقل رقياً من الثدييات تخضع لاطارعام أو اسلوب واحد من التراكيب يشتركون فيه جميعاً مما قد يوحي بانحدار جميع هذه الحيوانات من أصل واحد مشترك ... كما نجد أن افراد

أى مجموعة من الحيوانات تتشابه فى صفات كثيرة . . . فجميع الحشرات على اختلاف أنواعها لها زوج من قرون الاستشعار وستة أرجل وأجسامها مقسمة الى ثلاث مناطق : رأس وصدر وبطن . . . عدا صفات أخرى كثيرة مشتركة . والفقاريات عامة ، أى الحيوانات التى يوجد بها هيكل عظمى داخلى ، ابتداء من الأسماك حتى الإنسان ، مبنية على تخطيط عام للهيكل العظمى يشتركون فيه جميعا . فالهيكل العظمى فى جميع هذه الفقاريات سواء أكان فى سمكة أم ضفدعة أم سحلية أم دجاجة أم إنسان يتكون من جمجمة وعمود فقري وأطراف ، مما قد يوحي بأن جميع هذه الحيوانات انحدرت من أصل واحد مشترك أيضا . ولا يقتصر التشابه على الهيكل العظمى بل يتجاوزه الى باقى الأجهزة ، فالجهاز العصبي يتشابه فى تكوينه الأساسى فى جميع الفقاريات الى حد كبير ، حيث يوجد فى جميع الحالات مخ وأعصاب مزدوجة وجبل عصبي ظهري (أى يمتد بالقرب من الظهر فوق القناة الهضمية) وتمتد من الجبل العصبي أعصاب مزدوجة ، كما نجد أن جميع الأجهزة الهضمية فى هذه الحيوانات يوجد بها كبـد وبنكرياس وهما أهم الغدد الهضمية ، كما نجد فيها جميعا قلبا يتصل بجهاز دموى مقفل حيث يدور الدم داخل أوعية دموية مكونة من أوردة وشرايين وشعيرات دموية ، ويتكون الدم فيها جميعا من بلازما وكرات دموية حمراء وكرات دموية بيضاء .

ولا يقتصر التشابه على التركيب التشريحي للأعضاء ولكنه يتجاوزه الى التركيب الهستولوجى مما يجعل دراسة أحد هذه الحيوانات كالضفدعة أو الحمامة أو الأرنب كافيا لمعرفة التركيب الأساسى لهذه الأعضاء فى باقى الفقاريات . . .

وينبغى أن نعلم أن هذه الأعضاء فى الأسماك والبرمائيات (أى التى تقضى شطراً من حياتها فى الماء والشاطئ الآخر على اليابسة كالضفدعة) والزواحف والطيور والثدييات وأن تشابهت فى الأطار العام إلا أنها تنزع نحو التغير الى أرقى كلما ارتفعنا فى سلم المملكة الحيوانية ابتداء من الأسماك حتى نصل الى أرقى الثدييات وهو الإنسان . وفى حالة المخ مثلا نجد أن الجسمين النصف كرويين وهما مركز النشاط العقلى ، يزدادان فى الحجم كلما ارتفعنا فى سلم المملكة الحيوانية . وكذلك الأمر فى المخيخ وهو مركز التوافق والتوازن حتى نبلغ أقصى حجم وأرقاه فى الإنسان . . . وكذلك القلب فهو يحتوى على غرفتين فقط فى الأسماك ، وثلاث غرف فى البرمائيات ومعظم الزواحف ، وأربع غرف فى الطيور والثدييات .

أما فى حالة اللافقاريات ، وهى الحيوانات التى لا يوجد بداخل أجسامها عمود فقري ، فنجد بعض التشابه التشريحي . . . فجميع المفصليات كالجمبرى والدبابة والعنكبوت والعقرب وغيرها ذات أجسام مقسمة الى عدد من العقل المغلفة بغلاف كيتينى ، كما يوجد لها أزواج من الزوائد المفصليّة وجبل عصبي بطني (أى يمتد من الجزء السفلى من الجسم تحت القناة الهضمية) وغير ذلك من أوجه التشابه . .

ونجد أن أفراد كل نوع من الحيوانات تتشابه تشريحيًا وفسيولوجيًا تشابهًا تامًا (فيما عدا الاختلافات فى الأعضاء التناسلية بين الذكر والانثى) . فجميع القطط مثلا متشابهة تشريحيًا وفسيولوجيًا وكذلك الأمر فى جميع أفراد أنواع الحيوانات الأخرى كالكلاب والأسود والبقر والبشر .

وعندما نستمد البرهان على صحة نظرية التطور من الدراسات التشريحية للحيوانات

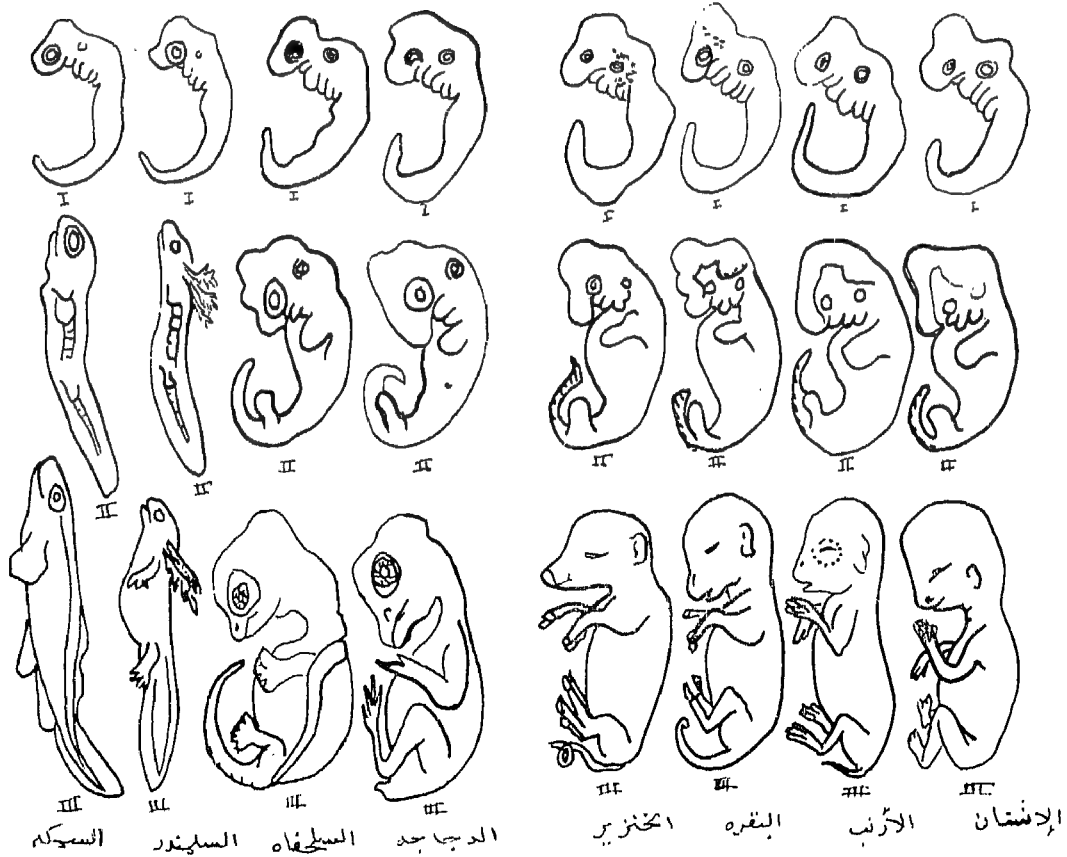
ينبغي ان نفرق بين الاعضاء التي تتشابه في التركيب ولكنها تختلف في الوظيفة التي تؤديها ، والاعضاء التي تختلف في التركيب ولكنها تؤدي نفس الوظيفة ، فمثلا نجد أن العناصر الأساسية للهيكل العظمي في أجنحة الخفاش والطيور عبارة عن تحورات في الهيكل العظمي للاطراف الامامية لفقاريات اليابسة ، بينما نجد ان أجنحة الحشرات تتشابه في الوظيفة مع أجنحة الطيور . فجميعها تستخدم للطيران ، الا ان أجنحة الحشرات ليست تحورات للاطراف الامامية بل امتدادات من جدار جسم الحشرة .

ب - والدليل الثاني على صحة نظرية التطور مستمد من دراسة الفسيولوجيا المقارنة للحيوانات،
اذ أن فسيولوجيا الحيوانات المختلفة تتشابه تشابها كبيرا موازيا للتشابه التشريحي . فتقسيم الفقاريات الى مجموعات على أساس بلورات الاكسيهيموجلوين المأخوذة من دم هذه الحيوانات يسير موازيا للتقسيم المبني على تركيب الجسم . فبلورات الاكسيهيموجلوين في كل نوع من أنواع هذه الحيوانات متشابهة ، كما توجد بعض الصفات المشتركة لهذه البلورات في كل جنس من الاجناس المختلفة لهذه الحيوانات . فبلورات الاكسيهيموجلوين المأخوذة من دم الطيور على اختلاف انواعها يوجد بها بعض التشابه ولكنها تختلف عن تلك المأخوذة من دم الزواحف او الثدييات .

كما أن بعض الهرمونات المأخوذة من الغدد الصماء تتشابه في التفاعل عند حقنها في حيوانات مختلفة . وعديد من الانزيمات الموجودة في الحيوانات المختلفة تتشابه في تأثيرها الفسيولوجي ، فانزيم التربسين الذي يؤثر على المواد البروتينية نجده هو نفسه في حيوانات عديدة ابتداء من الحيوانات الأولية وحيدة الخلية الى الانسان ، وكذلك انزيم الاميليز amylase الذي يؤثر على المواد النشوية نجده في الحيوانات ابتداء من حيوان الاسفنج حتى الثدييات .

ج - والدليل الثالث على صحة نظرية التطور يأتي عن طريق علم الاجنة المقارن . . .
فباستثناء بعض انواع التكاثر الخاصة ، نجد ان جميع الحيوانات العديدة الخلايا يبدأ تكوينها عند اتحاد الخلية المذكرة او الحيوان المنوي بالخلية المؤنثة او البويضة فتكون الخلية الملقحة المسماة بالزيجوت Zygote . وكل زيجوت لا ي نوع من الحيوانات ينتج في النهاية حيوانا مشابها تماما للحيوان الذي تكون فيه . وفي أثناء النمو الجنيني يمر الجنين بأطوار معينة تتشابه في جميع أجنة الحيوانات المختلفة ، فجميع الخلايا الملقحة (او الزيجوتات) تنقسم في الحيوانات المختلفة وتتحول غالبا الى كرة جوفاء ذات جدار مكون من طبقة واحدة من الخلايا ، ويطلق على هذا الطور اسم بلاستولا Blastula . ثم تتحول بعد ذلك الى جسم ذي جدار خلوي مكون من طبقتين من الخلايا يطلق عليه اسم جاستريولا Gastrula ، ثم يتشكل بعد ذلك لتكوين جنين الحيوان . وتتشابه جميع أجنة الفقاريات في مراحلها الاولى المبكرة ثم يتشكل الجنين بعد ذلك ليكون نوعا معينا من الحيوانات . فالأطوار الجنينية الاولى للسمة والضفدعة والسلحفاة والدجاجة والخنزير والبقرة والارنب والانسان لا يمكن التمييز بينها بسهولة في المراحل الجنينية المبكرة ، وهذا يدل على أن التخطيط التركيبي متماثل فيها جميعا ، ولكنها عندما يتقدم تكوينها الجنيني تميز عن بعضها تدريجيا لتصبح سمكة أو ضفدعة أو سلحفاة . . . الخ . فجنين السمكة تتكون فيه فيما بعد فتحات خيشومية وخياشيم وأقواس اورطية وقلب مكون من غرفتين ، وجميع هذه التراكيب تظل في الاسماك التامة النمو ، وتستخدم الفتحات الخيشومية والخياشيم في التنفس في الماء الذي تعيش فيه السمكة . وتظهر تراكيب مماثلة في جنين الضفدعة

التطور المضموي للكائنات الحية



أوجه الحيوانات الفقارية

شكل (١)

وتظل في الطور المائي للصفدة (أبو ذنبية) ولكن عندما يتحول أبو ذنبية الذي يعيش في الماء إلى صفدة تعيش فوق اليابسة نجد أن الفتحات الخيشومية والخياشيم تختفي وتحل محلها الرئتان لاستخدامها في التنفس في الهواء ، وكذلك تتغير الأقواس الأورطية لتلائم تركيب الصفدة ويصبح القلب مكونا من ثلاث غرف بدلا من غرفتين . وبذا نرى أن البرمائيات (كالصفدة) تبدأ بتركيب شبيهة بتركيب الأسماك تكون لازمة للحياة في الماء ثم تتحول هذه التراكيب لتلائم الحياة في الهواء على اليابسة .

ومن العجيب أن الأطوار المبكرة للزواحف والطيور والثدييات تحتوي جميعها على تراكيب شبيهة بتلك التي في الأسماك كالفتحات الخيشومية والخياشيم والأقواس الأورطية والقلب المكون من غرفتين فقط مع أنها لا تعيش في الماء في أي مرحلة من مراحل حياتها ، ونجد في هذه الحالات أن الفتحات الخيشومية تقفل عندما يواصل الجنين نموه ، وكذلك تتحول

الاقواس الاورطية ويصبح القلب في جنين البرمائيات مكوناً من ثلاث غرف بعد أن كان مكوناً من غرفتين ، أما في أجنة الطيور والثدييات فإن القلب يصبح مكوناً من أربع غرف .



شكل (٢)

ووجود الفتحات الخيشومية وتعدد الاقواس الاورطية في أجنة الزواحف والطيور والثدييات يصعب تفسيرهما على أساس الخلق الخاص أي أن كل حيوان خلق خلقاً مستقلاً لا علاقة له بالحيوانات الأخرى ، ولكن يمكن تفسيرها بسهولة على أن كل مجموعة من الحيوانات هي نتاج تطور مجموعة من الحيوانات سابقة لها في الوجود .

وبدراسة الحفريات وجد أن الفقاريات المائية التي تتنفس عن طريق فتحات خيشومية قد سبقت في الظهور على سطح الأرض فقاريات اليابسة التي تتنفس الهواء الجوى بواسطة الرئتين ، إذ أن حفريات الفقاريات المائية وجدت في طبقات تقع أسفل الطبقات التي عثروا فيها على حفريات الفقاريات اليابسة . ومن البديهي أن الحفريات التي توجد في الطبقات السفلى للصخور هي أسلاف الحفريات التي توجد في طبقات أعلى منها . ولقد وجدت بهذه الطريقة حيوانات تختلف شكلها كلما ارتفعت الطبقات مثل الحصان الذي وجدت حفرياته في الطبقات السفلى في حجم القط وازداد حجمه كلما ارتفعنا للطبقات الأعلى ، ولم يقتصر الاختلاف على الحجم بل تعداه إلى عدد أصابع الحصان . وبوجه عام كلما انخفضت الطبقات وجدت حفريات لحيوانات أقل رقياً وأبسط تركيباً من الحفريات الموجودة في الطبقات التي تعلوها . وتدل الحفريات على أن ترتيب ظهور الفقاريات يسير طبقاً للنظام التالي : الأسماك ثم البرمائيات ثم الزواحف ثم الطيور وأخيراً الثدييات ، وتشكل البرمائيات حلقة اتصال بين الحيوانات التي تعيش في الماء وتلك التي تعيش على اليابسة ، فالبرمائيات ، كما ذكرنا ، تعيش الفترة الأولى من حياتها في الماء والفترة الأخيرة على اليابسة .

فبالأسماك لا توجد حفرياتها إلا في الطبقات السفلى ولا يوجد بينها في نفس الطبقات برمائيات أو زواحف أو طيور أو ثدييات ، وفي طبقة أعلى من الطبقات التي توجد بها حفريات الأسماك تبدأ في العثور على حفريات البرمائيات ، وأعلى من ذلك نجد حفريات الزواحف . . . وهكذا حتى

إننا لا نجد حفريات الثدييات إلا في الطبقات العليا من الصخور ، وبهذا يساهم علم الحفريات في اثبات نظرية التطور العضوى للحيوانات ولو أنه لا يقدم أى دليل على منشأ المجموعات المختلفة للحيوانات .

وفي جميع فقاريات اليابسة التى تنفس الهواء الجوى نجد في أطوارها الجنينية الأولى كيسين خيشوميين يتحولان فيما بعد عندما يتقدم الجنين في التكوين الى قناتي استاكيز . وقناة استاكيز هي تلك القناة التى توصل البلعوم بتجويف الاذن المتوسطة . وهذا يرينا أن الحيوانات في خلال نموها الجنينى تمر بأطوار حيوانات سبقتها في الوجود تعتبر أقل منها رقيا مما دعا العالم الالماني هيجل Haekel (١٨٤٣ - ١٩١٩) لأن يعلن نظريته التى تقول ((أن الحيوان في أثناء تكوينه الجنينى يمر بأطوار تشبه تلك التى تميز أسلافه من الحيوانات)) .

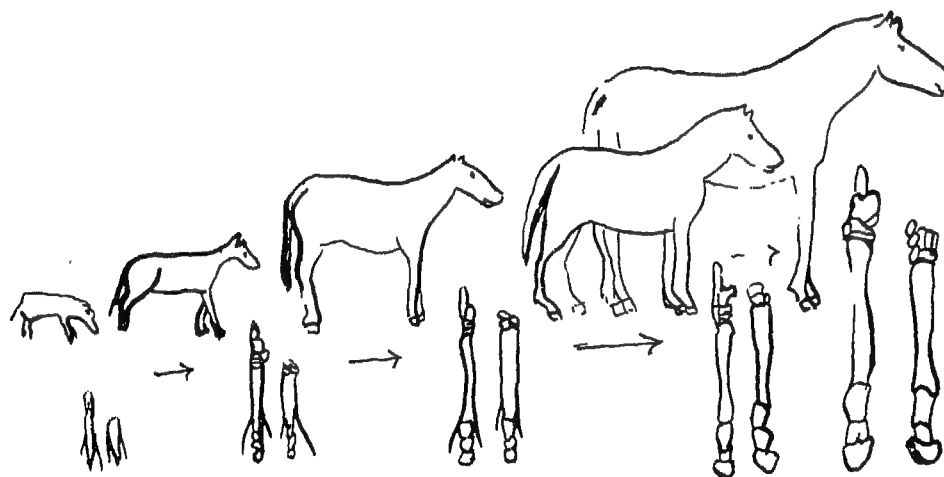
د - وتعتبر دراسة الحفريات من الدلائل على صحة نظرية التطور كما ذكرنا ، والحفريات هي ما دفن من بقايا الكائنات الحية في العصور الماضية ضمن الرواسب التى تكون الصخور الرسوبية في القشرة الأرضية . وكان أهل اوربا في العصور الوسطى يعتقدون أن الحفريات رجس من عمل الشيطان ، حيث أن الشيطان في اعتقادهم كان يقلد فيها خلق الله ولكنه فشل ! ولذا فقد كانوا يتجنبونها ، كما نهى رجال الدين عن مسها أو التفكير فيها ، في حين أن المصريين والافريق القدماء كانوا أول من فكر في أن الحفريات بقايا الكائنات التى عاشت فيما مضى من الزمان على سطح الارض ، كما أن هيرودوت الذى زار مصر في القرن الخامس قبل الميلاد ليكتب تاريخها لاحظ وجود بقايا متحجرة مثل المحار وقنافذ البحر والمرجان وغيرها في أماكن متناثرة في قلب صحارى مصر ، وهى كائنات لا تعيش الا في الماء ، فكان أول من ذكر في كتاباته أن البحر المتوسط كان في قديم الزمان يغمر معظم شمال افريقيا ولما انحسر الماء فيما بعد بقيت بقايا هذه الكائنات لتثبت أن البحر كان يغمر تلك الصحارى والبقاع في يوم من الايام .

ولقد أشار العالم الفنان الايطالى ليونارد دودى فينيسى (١٤٥٢ - ١٥١٩) الى أن الحفريات تدل على وجود حيوانات حية في الماضى البعيد ، ولكن أول دراسة قيمة في هذا الموضوع تمت على يدى العالم الفرنسى جورج كوفييه Cuvier (١٧٦٩ - ١٨٣٢) فلقد نشر عام ١٨٠٠ موضوعا عن حفريات الفيلة ، وكان كوفييه يمتد في نظرية الخلق الخاص ، ولكن العالم الانجليزى تشارلز داروين كان أول من أشار الى أن الحفريات دليل على نظرية التطور المستمر ، أى انحدار الحيوانات من حيوانات سابقة لها .

وقد تكون الحفريات عبارة عن الكائن نفسه بجميع أجزائه ، كحفريات النمل والبعوض وغيرها من الحشرات التى نجدها محفوظة ومتحجرة في الكهرمان ، وهو في الأصل صمغ تكون في العصور القديمة كما يتكون الصمغ الآن ثم التصقت به هذه الحشرات ودفنت فيه فبقيت على مر العصور محتفظة بشكلها دون أن تتلف ، ثم تعرض الصمغ بعد ذلك لضغط وحرارة عالية جعلته يتحجر ويتحول الى الكهرمان المعروف .

والحفريات عادة عبارة عن بقايا الأجزاء الصلبة الهيكلية فقط بعد تحلل الأجزاء الرخوة للحيوان ، كما أن الحفريات قد تكون مجرد طابع تركه الكائن الحى فوق الصخور التى كان يعيش عليها عندما كانت رخوة ثم تحجرت واحتفظت بذلك الطابع فوقها .





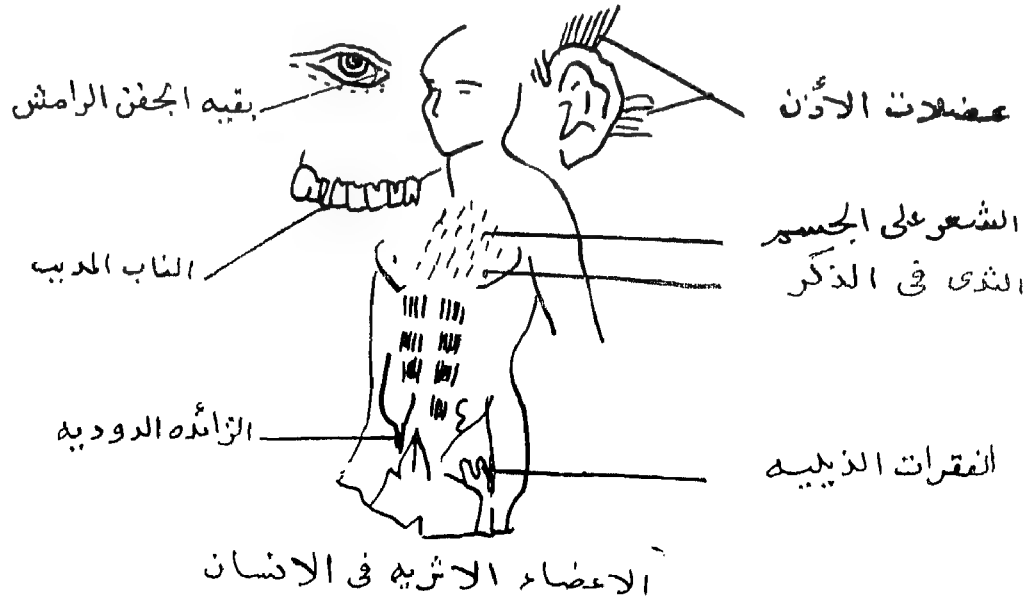
تطور الحصان
شكل (٣)

هـ - وتعتبر الأعضاء الأثرية دليلاً آخر على صحة نظرية التطور ... والأعضاء الأثرية في الحيوانات هي تلك الأعضاء الضامرة التي لم تعد تؤدي أى وظيفة . وهذه لا يمكن تفسير وجودها على أساس نظرية الخلق الخاص ، ولكن من وجهة نظر نظرية التطور ما هي الا أعضاء كانت ضرورية وكانت تؤدي وظائف حيوية في أسلاف الحيوانات ولكنها ضمرت وفي طريقها للزوال في الحيوانات التي جاءت بعد ذلك عندما لم يصبح لها ضرورة . فعدد من أنواع الأسماك التي تسكن الكهوف المظلمة ، وعديد من الحشرات التي تعيش في مثل هذه الأماكن أيضاً ، ذات عيون ضامرة أو غير موجودة إطلاقاً لعدم حاجتها إليها في البيئة المظلمة التي تعيش فيها ، بينما نجد أن أقاربها من الأسماك والحشرات التي تعيش في النور ذات عيون عادية .

وتوجد آثار من عظام الحوض والأطراف الخلفية في ثعبان البوا BOA وفي الحيتان ، ونجد أسناناً في حفريات بعض الطيور التي عاشت في الأزمان الغابرة ، كما أن الخيول الموجودة الآن توجد بأقدامها آثار أصابع مما يدل على أنها فيما مضى من العصور كانت لها أصابع ثم اضمحلت وضمرت . والتغيرات الأساسية التي طرأت على الخيل تتلخص في الآتى : ازداد حجمها من حجم القطعة الى ما يزيد عن حجم الخيول الموجودة الآن كما ازداد حجم وطول الرأس في الجزء الواقع أمام العينين وازداد طول الرقبة وحدثت تغيرات في شكل الاسنان وزيادة في طول الأطراف ، واختزل عدد الأصابع من خمس الى اصبع واحدة طويلة في كل قدم وهي الاصبع الثالثة المغطاة بالحافر ، وما الحافر سوى الظفر ... وبهذه التغيرات أصبح للحصان أرجل طويلة معدة للجري السريع . (انظر الشكل رقم ٧) .

أما في الإنسان فيوجد تسعون تركيباً أثرياً، أى أعضاء ضامرة لم تعد لها وظيفة تؤديها ، مثل الثدي في الذكر والزائدة الدودية وآثار الجفن الرامش الموجودة عند الطيور وعضلات الأذن

(الإنسان لم يعد يحرك اذنيه كغيره من الحيوانات) والفقرات الذيلية (اذ لم يعد للانسان ذيل) وغيرها من الأعضاء . وهذه الأعضاء التي لم تعد تؤدي أى وظيفة فى الانسان تؤدي وظائف فى الحيوانات الأقل منه رقياً . . . فالحصان والقوارض وبعض الثدييات الاخرى يوجد بها بدلاً من الزائدة الدودية جزء هام من الامعاء يؤدي وظيفة ، وهذا يدل على أن الانسان انحدر من حيوانات سابقة كانت هذه الأعضاء تؤدي لها وظائف معينة ولكنها ضمرت ولم تعد تؤدي بذلك أى وظائف عنده ، أى أن



شكل (٤)

الانسان حصيلة عملية تطور ، فجسم الانسان يتشابه من الوجهتين التشريحية والهستولوجية تشابهاً كبيراً مع كثير من أجسام بعض القردة كما يشبه فى تركيبه الأساسى أجسام الثدييات بوجه عام ، والأطوار الجنينية المبكرة للانسان لا يمكن تمييزها عن تلك الأطوار فى غيره من الثدييات .

• • •

نظريات التطور

مما تقدم يمكننا أن نلخص الموقف كما يلى . . هناك نظريتان أساسيتان تذهب الاولى منهما الى أن جميع أنواع الكائنات الحية خلقت خلقاً خاصاً بواسطة قوة فوق القوى الطبيعية . بينما ترى الثانية أن الكائنات الحية وجدت نتيجة لعملية تطور من كائنات سبقتها فى الوجود ، وأن الحياة عبارة عن عملية تطور متصلة ومستمرة . وتحدث عملية التطور نتيجة لتغيرات فى العناصر الوراثية قد تكون ضئيلة أو كبيرة تسببها عوامل البيئة أو عوامل داخلية فى الحيوان ، والتطور عملية طويلة المدى لا يمكن أن تخضع للتجارب المعملية .

وحتى القرن الماضى كان معظم الناس ، ومن بينهم بعض العلماء مثل لينىوس Linnaeus وكوفيينه Cuvier واوين Owen وغيرهم يعتقدون أن كل نوع من أنواع الحيوانات قد خلق خلقا مستقلا لا علاقة له بالأنواع الاخرى ، فاقط مثلا خلق خلقا خاصا وكذلك القرد والكلب والانسان وغيرهم .

وكان كوفيينه يعتقد أن اختفاء حفريات أى نوع من الأنواع ما هو الا نتيجة لسلسلة من الكوارث كان آخرها كارثة الطوفان ، وانه بعد كل من هذه الكوارث عمرت الارض من جديد كائنات حية أخرى أرقى من السابقة خلقت خلقا جديدا.

ولكن نظرية الكوارث هذه استبعدها العالم الاسكتلندى تشارلز لايل Charles Lyell (١٧٩٧ - ١٨٧٥) الذى ذكر فى مؤلفه (**اساسيات الجيولوجيا**) Principles of Geology أن عمليات الترسيب عمليات مستمرة .

وكان أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ قبل الميلاد) الذى يمكن اعتباره أول علماء الحيوان المراقبين ، يظن أن الكائنات شكلتها قوة مثالية، وظلت نظريته سائدة مئات السنين .

أما فى العصور الحديثة فان العالم الفرنسى بوفون Buffon (١٧٠٧ - ١٧٨٨) كان أول عالم بيولوجى يستبعد نظرية الخلق الخاص ، وأشار الى أن الحيوانات قابلة للتغير تبعاً للبيئة، وأن التغيرات البسيطة التى تطرأ على الحيوانات تتجمع لتكون تغيرات كبيرة، وأن كل حيوان نتيجة تغيرات حدثت لحيوان سابق أقل منه رقىا وأبسط تركيبا .

وجاء بعد ذلك العالم الانجليزى ارازموس داروين Erasmus Darwin (١٧٣١ - ١٨٠٢) ، وهو جد العالم الشهير - تشارلز داروين - ليضيف الى ذلك أن الاستجابات الوظيفية للمؤثرات الخارجية يورثها الحيوان لذريته .



لامارك ووراثة الصفات المكتسبة

كان العالم الفرنسى لامارك Lamarck أول من عرض نظرية عامة للتطور فى عام ١٨٠٢ ، ثم نفّح نظريته واستكملها فى عام ١٨٠٩ ، ولامارك أساساً أحد علماء علم النبات ولكنه اشتهر بدراساته فى تشرح اللافقاريات ، وهو أول من قسم المملكة الحيوانية الى حيوانات لافقارية (أى لا يوجد بها عمود فقرى) وحيوانات فقارية أى ذات عمود فقرى ، وقادته دراساته الى أن أنواع الحيوانات ليست ثابتة ولكنها منحدره من أنواع أخرى سبقتها فى الوجود . وتعرف نظرية لامارك فى الوقت الحاضر بنظرية « **وراثة الصفات المكتسبة** » وتشتمل على ما يأتى :

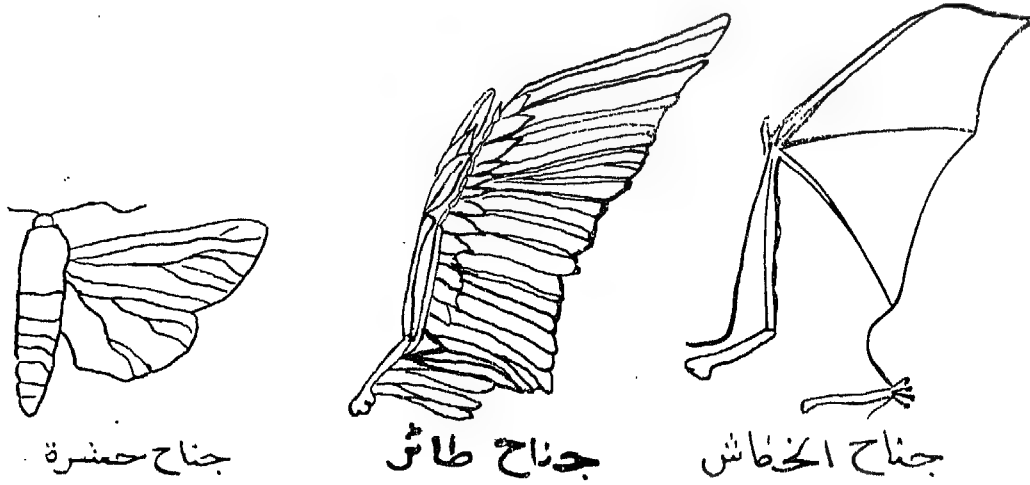
أولا : الكائنات الحية ومكوناتها تنزع نحو الازدياد فى الحجم .

ثانيا : اذا استخدم عضو من الأعضاء بشكل مستمر فان ذلك ينتج عنه زيادة فى حجم ذلك العضو ، بينما عدم استعمال العضو يؤدى الى ضموره فى النهاية .

ثالثا : تكوّن عضو جديد يكون نتيجة حاجة جديدة لهذا العضو .

رابعاً : التحورات في الأعضاء التي تحدث نتيجة للعوامل السابقة يورثها الآباء للأبناء وينتج من ذلك تغير في أشكال الدرية مع مرور الزمن وتوالى الأجيال .

ويمكن توضيح بعض أجزاء نظرية لامارك بمثالين من الأمثلة التي ذكرها ... والمثال الأول يتعلق بالطيور ، فلقد كانت الطيور في العصور السابقة تعيش على اليابسة ، وإذا احتاج أحد هذه الطيور للسير في الماء بحثاً عن غذائه فإنه يفرد أصابعه عندما يضرب بها الماء . وهذا الشد المستمر للجلد عند قاعدة أصابع الطير مع تحريك عضلات الأرجل يؤدي إلى توارد مزيد من الدم إلى الأصابع ، ونتيجة لذلك ازداد حجم الجلد عند قاعدة هذه الأصابع فتكوّن الفشاء الذي نجده الآن بين أصابع البط والأوز وغيرهما من الطيور التي تعوم في الماء .



شكل (٥)

والمثال الثاني الذي ذكره لامارك يتعلق بالثعبان ، فإن استمرار زحف الثعبان خلال الحشائش أدى ، في نظر لامارك ، إلى ازدياد طول الجسم ، وذلك لكي يتمكن من المرور من خلال الفتحات الضيقة . وطول الأرجل في هذه الحالة يعوق عملية الزحف إذ لا بد من ثنيها للخلف وعدم استعمالها ، كما أن الأرجل القصيرة تصبح أيضاً عديمة الفائدة إذ أنها لا تقوى على حمل جسم طويل كجسم الثعبان ، ولذا فإن لامارك اعتقد أن ضمو الأرجل واختفاءها في النهاية في الثعبان جاء نتيجة لعدم الحاجة إليها ...

ولقد لاقت نظرية لامارك معارضة شديدة منذ البداية ، وتعرض لنقد لاذع بلغ حد التجريح من زملائه العلماء . وكان رأى المعارضين يتلخص في أن التطور نحو كبر الحجم في الحيوانات ليس صحيحاً دائماً ، ومن جهة أخرى فإن تضخم حجم العضو نتيجة لكثرة استعماله مثل العضلات التي تتضخم في أجسام حاملي الأثقال يزول إذا أهمل الشخص مزاوله حمل الأثقال لمدة طويلة ، كما أن أطفاله لا يرثون عنه تضخم هذه العضلات .

أما قول لامارك ان الأعضاء الجديدة تنشأ نتيجة لحاجة الجسم الى هذه الأعضاء فلقد صادف أيضا هجوما عنيفا من عديد من العلماء الذين قالوا أن هذا الرأي لا يركز على أساس علمي سليم مما أدى الى رفض العلماء لنظرية لامارك ، وسوف أعود لهذا الموضوع فيما بعد ..

ولقد ادعى العالم الروسى بافلوف Pavlov أنه درب عدداً من الفئران لتخرج للطعام عند سماع صوت جرس ، وقال انه مع توالى الأجيال التى ظلت تدرب مثل هذا التدريب نتج في النهاية أفراد لم يحتاجوا لتدريب كبير . ولكن العلماء الذين قاموا بتحليل البيانات التى حصل عليها بافلوف وجدوها غير كافية لاقتناعهم برأيه .

ومن التجارب الكلاسيكية قطع ذبول عدد من الفئران عند ولادتهم حتى لا يستعملوها مطلقا في أثناء حياتهم ، وبعد أكثر من خمسين جيلا من الفئران التى عوملت بهذه الطريقة ظلت ذرية هذه الفئران تولد بذبول طويلة لا تقل طولاً عن ذبول أجدادها ، مما جعل العلماء يعتقدون أن الصفات المكتسبة بمثل هذه الطريقة لا تورث للأبناء !



تشارلز داروين ونظرية الانتخاب الطبيعي

ولد داروين في نفس اليوم الذى ولد فيه ابراهيم لنكولن في عام ١٨٠٩ ، كما ولد في نفس العام عدد من العباقرة مثل جلادستون والموسيقيار شوبان والموسيقيار مندلسون والروائى ادجار الان بو وغيرهم ... وكان جد داروين العالم الأديب « ارازموس داروين » ، أما أبوه فكان طبيباً ، ولم يكن داروين متميزاً في دراسته حتى سن الشباب ، وكان يقضى معظم وقته خارج المنزل يزاول أنواعا من الرياضة ، وكان أبوه يعتقد أن ابنه تشارلز لا يصلح لأى شيء ، وضاق والده بشغفه باصطياد الفئران كما ضاق بالمعمل الذى أقامه في حديقة المنزل لأجراء بعض التجارب في الكيمياء والفيزياء ، فأرسله الى جامعة أدنبره ليدرس الطب ليصبح طبيباً مثله ، ولكن ابنه تشارلز ضاق بمحاضرات التشريح وكانت رؤية العمليات الجراحية تفزعه حتى انه في يوم من الأيام اندفع خارجاً من المدرج بأقصى سرعة اذ لم يقو على رؤية عملية جراحية تجرى لطفل بدون مخدر حيث لم يكن التخدير معروفاً في ذلك الوقت ، وظل صراخ الطفل في ذلك اليوم يرن في أذنيه ويعذبه لعدة سنوات ، وهنا أدرك والده أن ابنه تشارلز لم يخلق لدراسة الطب ، فحوّله للدراسات الدينية ليصبح واحداً من رجال الدين فالحقه بكلية المسيح بجامعة كمبردج ، ولكنه لم يكن على استعداد حقيقى لتلقى مثل هذه الدراسة .

وكانت نقطة التحول في حياة تشارلز داروين عندما سنحت له الفرصة وهو في الثانية والعشرين من عمره ليجوب البحار لمدة خمس سنوات على متن سفينة استكشاف تدعى بيجل Beagle وكانت ملاحظاته في أثناء هذه الرحلة هى التى أمدته بالمادة العلمية الأساسية التى بنى عليها فيما بعد نظريته عن التطور ...

ولم يكن داروين أول من فكر في نظرية التطور ، فلقد فكر فيها من قبله علماء عديدون ، ومنذ آلاف السنين قبل الميلاد أشار بعض كتاب الصين الى فكرة تطور الانسان من حيوانات أدنى منه مرتبة ...

بدأ تشارلز داروين يدون ملاحظاته عن أصل الأنواع في عام ١٨٣٧ ، وفي السنة التالية

قرأ موضوعا لمالتوس Malthus بعنوان « مقال عن السكان » وضَّح فيه هذا المؤلف ان عدد السكان يزداد بنسبة هندسية الى أن يوقف هذه الزيادة مقدار الغذاء المتاح عندما يصبح أقل من القدر اللازم لغذاء الأفراد . وعلق داروين على ذلك بقوله « عندما تهيات لقبول مبدأ الصراع من أجل الحياة الذى يحدث فى كل مكان ، وعن طريق الملاحظة لعادات الحيوانات والنباتات ، استرعى انتباهى أنه تحت هذه الظروف تبقى التفيرات التى فى صالح الحيوان أما التفيرات التى لا تكون فى صالحه فيقضى عليها ، ونتيجة لذلك ننتج أنواع جديدة » .

وفى عام ١٨٤٤ كتب داروين ملخصاً لنظريته ولكنه استمر فى جمع بيانات من البحوث الأصلية التى قام بها والتى قام بها غيره من العلماء .

ومن العجيب أنه فى نفس الوقت توصل الى نفس النتيجة عالم انجليزى آخر هو والاس Wallace (١٨٢٣ - ١٩١٣) وذلك فى أثناء دراسته لنباتات وحيوانات الملايو !!

وفى عام ١٨٥٨ كتب والاس مقالا عن هذا الموضوع وأرسله الى داروين ليبدى رأيه فيه، فدهش داروين واحتراماً ماذا يفعل ازاء تلك الخواطر التى تواردت له ولوالاس فى نفس الوقت ؟! فأرسل رسالة لأحد أصدقائه يقول فيها « لم أر فى حياتى أعجب من توارده هذه الأفكار » ، وفكر داروين بعد قراءة مقال والاس أن ينسحب من الميدان فيصبح بذلك والاس هو صاحب النظرية، ولكن بعض أصدقائه نصحوه بأن يعد مقالا مختصرا يقرأ مع مقال والاس فى اجتماع الجمعية اللينوسية بلندن فى أول يولييه من عام ١٨٥٨ .

وفى العام التالى نشر داروين نظريته فى كتاب بعنوان « فى أصل الأنواع بواسطة الانتخاب الطبيعى أو بقاء الأجناس فى صراع الحياة » . وعلى الرغم من هذا العنوان الطويل العجيب ورداءة الأسلوب الذى كتب به الكتاب الملىء بالحشو ، الا أنه اعتبر أهم كتاب صدر فى القرن التاسع عشر وتلقفته الأيدى لحظة صدوره حتى أن الطبعة الأولى منه اختفت من السوق فى بضع ساعات !

ويشتمل الكتاب على أدلة عن التطور والانجاب الطبيعى ، وأصبح موضوع التطور بفضل هذا الكتاب حديث الناس حتى البعيد منهم عن الوسط العلمى !

ويمكن تلخيص نظرية داروين فيما يلى :

أولاً : توجد فى الطبيعة اختلافات فى الأنواع والأفراد .

ثانياً : عن طريق النسبة الهندسية لمعدل زيادة الأفراد التى تحدث نتيجة للتكاثر فان عدد أى نوع ينجح نحو الزيادة المطردة ، ولكن العدد النهائى فى الواقع يبقى ثابتا بسبب موت العديد من الأفراد عن طريق الأعداء والمرض وقلة الغذاء وغيرها من عوامل الفناء .

ثالثاً : فى ظل هذه الظروف يحدث تنازع للبقاء أو صراع من أجل الحياة بين الأفراد تكون نتيجته القضاء على الأفراد غير الصالحين للبقاء ، وبقاء الأفراد الصالحة ... وهذه الافراد الصالحة تظل تتكاثر .

رابعاً : نتيجة لتنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة تسود عملية الانتخاب الطبيعي ويكون من نتيجتها بقاء الأصحح .

• • •

أ - الاختلافات بين أفراد النوع الواحد : لا تتشابه جميع أفراد أى نوع من أنواع الحيوانات تشابهاً تاماً (فيما عدا التوائم المتشابهة) إذ توجد بعض الاختلافات الفردية . فالإنسان مثلاً ، وهو نوع من أنواع الحيوانات ، لا تتشابه أفراده تشابهاً تاماً إذ يوجد منه الذكى والغبى والقبيح والوسيم والطويل والقصير وأبيض البشرة وأسمر البشرة وأصفر البشرة ... الخ ...

ولقد لاحظ داروين أن التغيرات بين أفراد الحيوانات المستأنسة أكثر من تلك التى بين الحيوانات البرية ، وفى رأيه أن هذه الاختلافات البسيطة بين أفراد النوع الواحد هى سبب عملية التطور فى الطبيعة ...

ب - النسبة الهندسية فى تكاثر الافراد : جميع الحيوانات والنباتات قادرة على التكاثر السريع ، فحيوان البرامسيوم مثلاً - وهو حيوان أولى دقيق الحجم مكون من خلية واحدة - يمكنه أن يتكاثر بالانقسام نحو ٦٠٠ مرة فى العام ، ولوظلت جميع الافراد الناتجة عن هذا الانقسام على قيد الحياة واستمرت فى عملية التكاثر بالانقسام فانها بعد بضعة أشهر قد يصبح حجم تلك الكتلة الهائلة من الافراد أكبر من حجم الكرة الأرضية !

وكذلك الأمر فى حالة الذبابة المسماة بذبابة الفاكهة ، فان دورة حياتها لا تزيد عن عشرة أو أربعة عشر يوماً على الأكثر ، وكل انثى قد تضع نحو ٢٠٠ بيضة فى خلال فترة الحياة القصيرة هذه ، ففى خلال ٤٠ - ٥٠ يوماً اذا استمرت فى الطعام والمأوى وغيرها من ضروريات الحياة . فقد يبلغ عددها ٢٠٠ مليون فرد ، وفى خلال صيف واحد قد تصبح الأعداد لا يحدها الحصر .

ج - تنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة : على الرغم من احتمال زيادة عدد الأفراد زيادة مذهلة عن طريق التكاثر كما ذكرنا فى المثاليين السابقين الا اننا نجد أنه فى الظروف العادية لا توجد فى الطبيعة هذه الأعداد الهائلة من أى نوع من أنواع الحيوان ، فعدد الأفراد الناتجة من التكاثر لا تطرد زيادتها نحو ما لا نهاية بل تنزع نحو الثبات عند حد معين وذلك بسبب عوامل عديدة كما ذكرنا مثل المناخ ومقدار الطعام أو عدم توفر أماكن مناسبة للتكاثر وغيرها من العوامل ، إذ أن أفراد النوع الواحد تتنافس فيما بينها للحصول على الطعام والمأوى وغيرها من ضروريات الحياة ، كما تتنافس أيضاً مع الأنواع الأخرى للحيوانات ، فقد يقضى عليها قلة الطعام أو المرض أو الأعداء وغيرها من عوامل الفناء ، وبدا نرى أن تنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة عملية مستمرة يكون من شأنها القضاء على بعض الافراد .

ويحدث الصراع من أجل البقاء فى أى مرحلة من مراحل أى نوع من أنواع الحيوان ابتداء من البيضة التى تفشل فى عملية الفقس ، كما يكون فى أثناء عملية التكوين الجنينى والاطوار اليرقية أو خلال حياة الحيوان التام النمو ، ويعتبر الحيوان ناجحاً فى صراعه من أجل البقاء اذا استمرت حياته حتى يتمكن من التكاثر وانجاب الذرية .

د - الانتخاب الطبيعي : بنى داروين نظريته اذن على أساس أن الأفراد فى النوع الواحد تختلف فيما بينها بعض الاختلافات ، وأن الافراد التى تتمتع باختلافات فى صالح النوع هى التى يكتب

لها البقاء في أثناء عملية الصراع من أجل الحياة ، وهذه تنجب ذرية تتمتع بنفس صفاتها ، ولقد سمي سبنسر spencer هذه العملية بعملية بقاء الأصلح The survival of the fittest ، أما الأنواع الضعيفة التي تنقصها الصفات الملائمة للحياة فانها تتعرض للفناء قبل أن تنجب ذرية . فلا يبقى في النهاية سوى الأفراد القوية ذات الصفات الحسنة من الوجهة البيولوجية وتستمر هذه العملية عملية بقاء الأصلح في الأجيال التالية ويتمخض هذا تدريجيا عن حيوانات أكثر تكيفا للبيئة التي تعيش فيها ، فاذا حدث تغير في البيئة اقتضى ذلك ضرورة حدوث تغير في نوعية الصفات في الحيوان واكتسابه صفات جديدة تكون في صالحه ليظل على قيد الحياة في البيئة الجديدة .

فاذا تغيرت البيئة بالنسبة لنوع من انواع الحيوانات أو هاجر حيوان من بيئة الى بيئة جديدة فينبغى أن تطرأ عليه تغيرات تمكنه من الحياة في البيئة الجديدة ، والحيوانات التي تفشل في اكتساب صفات جديدة تتلاءم مع البيئة الجديدة يكتب عليها الفناء ولا تبقى سوى الحيوانات التي حدثت بها التغيرات الملائمة للبيئة الجديدة .

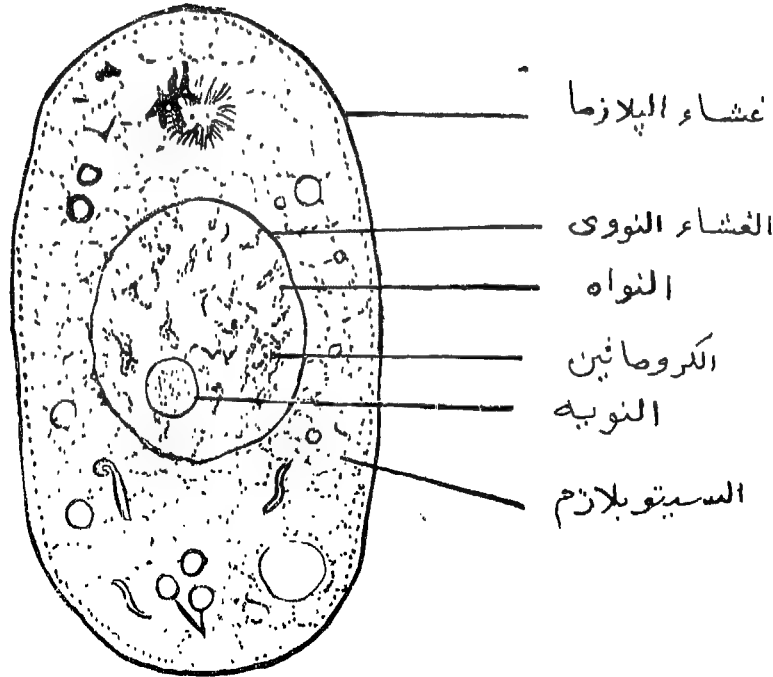
فلو أن فردين من أفراد نوع واحد عاشا في بيئتين مختلفتين واكتسب كل واحد منهما صفات جديدة تلائم البيئة التي يعيش فيها ، فإن التغيرات المتتالية لدرجته تجعلهما يختلفان في الشكل والصفات على مر الأيام حتى يصبحا في النهاية نوعين مختلفين ، وبهذا تنشأ أنواع جديدة من الحيوانات انحدرت من أصل واحد ، وهذا في رأى داروين سبب اختلاف الحيوانات وتباينها على مر العصور الجيولوجية .



أصل الاختلافات الوراثية

الاختلافات الوراثية في أفراد النوع الواحد من الحيوانات هي التي تحدث للحيوان وتكون قابلة للوراثة . ولقد كان داروين على علم بوجود اختلافات في أفراد انواع الحيوانات البرية والمستأنسة على السواء ولكنه لم يكن على دراية بكيفية حدوثها أو كيفية وراثتها ، فقوانين مندل Mendel للوراثة لم تكن معروفة في ذلك الوقت ، اذ أن سلوك الكروموسومات Chromosomes ذات أهمية قصوى لفهم عمليات التطور ، وهذا أمر لم يعرف الا حديثا ، فالكروموسومات الموجودة في أنوية الخلايا هي التي تحمل عناصر الوراثة التي يطلق عليها اسم جينات Genes والجينات أجسام افتراضية ، ويمكن تشبيه الكروموسوم بخيط العقد والجينات بحبات العقد المتراصة ، وكل واحد من هذه الجينات يحمل صفة معينة من الصفات التي تورث .

ولكى يزداد الأمر وضوحاً ينبغى أن نعلم شيئاً عن تركيب الخلية الحيوانية ، فجميع أجسام النباتات والحيوانات تتكون من عدد من هذه الخلايا ، وتحاط الخلية الحيوانية بغشاء رقيق للغاية يطلق عليه اسم غشاء البلازما ، ويحيط هذا الغشاء بمادة الخلية المصنوعة من البروتوبلازم والتي يطلق عليها اسم السيتوبلازم ، وهذا السيتوبلازم عبارة عن مادة نصف شفافة لزجة ، ويحتوى على تراكيب عديدة وأكثر هذه التراكيب وضوحاً عبارة عن جسم يكون عادة كروياً أو بيضياً الشكل أو مستطيلاً يطلق عليه اسم النواة. والنواة محاطة أيضا بغشاء نووى غاية في البرقة



الخلية الحيوانية

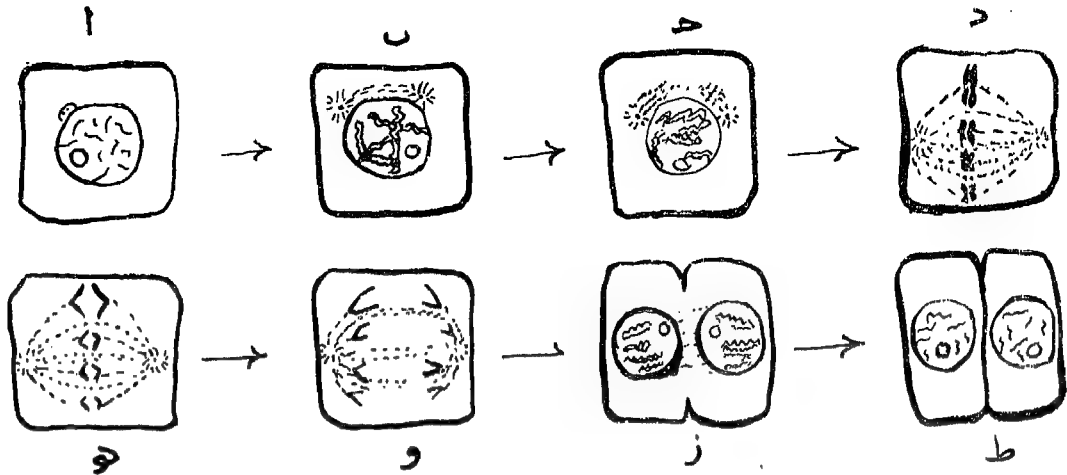
شكل (٦)

يطلق عليه اسم الغشاء النووي يحيط عادة بمادة نصف سائلة . ويوجد بداخل النواة تركيب يسمى كروماتين Chromatin يكون على هيئة حبيبات ، ولكن هذه الحبيبات في الواقع ما هي الا أجزاء من خيوط دقيقة . وعند انقسام الخلية الى خليتين يتحول الكروماتين الى اجسام متميزة هي التي يطلق عليها اسم الكروموسومات (انظر الشكل رقم ١) .

وعدد هذه الكروموسومات ثابت في كل نوع من انواع النباتات أو الحيوانات ، فعددها في خلايا جسم الانسان مثلاً ٤٦ كروموسوما ، وفي خلايا جسم ذبابة الفاكهة ثمانية كروموسومات . وعدد الكروموسومات زوجي في معظم الاحيان ، وهي مختلفة الاشكال ، ويوجد منها كروموسومان متشابهان في الخلية الواحدة ، وعند انقسام خلايا الجسم تصطف جميع الكروموسومات بجوار بعضها عند خط استواء الخلية ثم ينشطر كل واحد من هذه الكروموسومات الى شطرين وبعد ذلك تتجه كل مجموعة من الكروموسومات التي انشطرت ، نحو احد قطبي الخلية ثم تنقسم الخلية بعد ذلك الى نصفين . وكل نصف يصبح خلية مستقلة تحتوي على نفس عدد الكروموسومات الاصلية . وهذا النوع من الانقسام يطلق عليه اسم الانقسام الميوزي ، وعملية الانقسام الميوزي هذه عملية معقدة ولكن لا داعي للخوض في تفاصيلها في هذا المقال اذ أن الذي يعينني هنا هو أن أبين أن النتيجة النهائية للانقسام الميوزي هي الحصول على خليتين بدلاً من خلية واحدة ، وفي

كل خلية من الخليتين الناتجتين نفس عدد الكروموسومات الذى يميز حيوانا معينا ، أى أن كل خلية من خلايا جسم الانسان والمحتوية على ٤٦ كروموسومات عندما تنقسم الى خليتين يصبح فى كل خلية من الخليتين الناتجتين ٤٦ كروموسوما ، أى نفس العدد الذى كان فى الخلية الأصلية قبل انقسامها .

هذا النوع من الانقسام المسمى بالانقسام الميتوزى أو الانقسام غير المباشر ، هو الذى يحدث عند انقسام أى خلية من خلايا الجسم فى أى حيوان ، ولكن عند تكوين الامشاج أى الخلايا التناسلية (وهى الحيوان المنوى فى الذكر والبويضة فى الانثى) نجد أن الكروموسومات لا تنشط الى شطرين ، ولكن يحدث الانقسام فى هذه الحالة بطريقة أخرى يطلق عليها اسم الانقسام الاختزالي أو الميتوزى ، إذ أن عدد الكروموسومات فى كل خلية من الخليتين المنقسمتين يصبح نصف عدد الكروموسومات الموجودة فى خلايا جسم الحيوان ، فيصبح عددها فى الحيوان المنوى للانسان ٢٣ كروموسوما كما يصبح عددها فى بويضة الانثى ٢٣ كروموسوما أيضا بدلا من ٤٦ ، وفى ذلك حكمة كبرى ، إذ عندما تتحد الحيوان المنوى بالبويضة لتكوين الخلية الملقحة أو الزيجوت يعود عدد الكروموسومات كما كان فى خلايا الجسم فلا يظل يتضاعف الى الأبد .



الانقسام الميتوزى للخلية

شكل (٧)

وينتج الذكر عدداً كبيراً من الحيوانات المنوية ، ولكن لا تكون عادة سوى بويضة واحدة فى الانثى ، ولا ينجح فى الوصول الى البويضة لتلقيحها سوى حيوان منوى واحد ، والحيوانات المنوية المختلفة يوجد بها كروموسومات تحمل عناصر وراثية تختلف من حيوان منوى لآخر ،

ولذا فان الصدفة تلعب دوراً في تكوين الصفات الوراثية للمولود تبعاً للحيوان المنوى الذى أمكنه الوصول الى بويضة الانثى والاتحاد بها لتكوين الجنين .

وقد تحدث تغيرات في عناصر الوراثة المحمولة على الكروموسومات ، وهذه التغيرات يطلق عليها اسم « الطفرة » mutation فيحدث تبعاً لذلك تغير في الصفات الوراثية ينتقل الى الاجيال التالية ، فيحدث ذلك في الاجيال الحديثة اختلافات عن الاجيال السابقة ، وهذه الطفرات قد تكون في صالح الحيوان او النبات وقد تكون في غير صالحه ، اى قد تكون مفيدة وقد تكون ضارة أو قد تكون متعادلة اى لا هى بالمفيدة ولاهى بالضارة ، وبعض هذه الطفرات قد تكون قاتلة للحيوان .



التغيرات في الجينات والانتخاب الطبيعي

ذكرنا أن الطفرات تنتج افراداً ذات صفات جديدة تختلف عن الصفات السابقة في الحيوان أو النبات ، وعند توالى هذه الطفرات تزداد اختلافات الحيوانات عن الآباء والاسلاف ، وفي خلال ذلك تموت الافراد التى اكتسبت صفات جديدة لا تتلاءم مع البيئة ، بينما تبقى الافراد التى اكتسبت تغيرات مفيدة للحيوان ، اى تساعد على الحياة في البيئة التى يعيش فيها، وهذا ما يعبر عنه بعملية الانتخاب الطبيعي، اى انتاج افراد جديدة من افراد سابقة ، وهذه الافراد الجديدة اختلفت عن الافراد السابقة اختلافات معينة تجعلها اكثر ملائمة للحياة في البيئة التى تعيش فيها ، فلا يبقى في النهاية سوى الحيوانات الصالحة لبقاء بينما تتلاشى وتختفى الحيوانات التى اكتسبت صفات ضارة لا تلائم ظروف حياتها .

والمعروف أن جميع النباتات والحيوانات مهياة للحياة في البيئة التى تعيش فيها ، وهذا ما يطلق عليه اسم التكيف ، ويشمل التكيف الشكل والفسولوجيا والسلوك واسلوب الحياة، ففى نحلة العسل مثلاً عديد من التكيفات مثل اجزاء الفم القارضة اللاعقة التى تشكل الشمع وتمتص الرحيق ، والقابلية للانجذاب نحو المواد السكرية ، ووجود الشعيرات التى تجمع بواسطتها حبوب اللقاح من النباتات ، وقدرتها على تشكيل الشمع لتحفظ فيه الطعام وتحمى صغارها ، ومن سمات التكيف ايضا في نحلة العسل تميز افراد المستعمرة الى ثلاث فئات : الملكة والشغالة والجنود اذ بواسطة هذا التشكيل يعيش النحل في مستعمرات مستقرة ويحيا حياة ناجحة .

أما الانسان فهو نوع من أنواع الحيوانات قادر على فعل عديد من الاشياء بطرق مختلفة وقادر على الحياة في بيئات متباينة .

وللثدييات المختلفة أسنان متعددة الاشكال تناسب أنواع الطعام المختلفة التى تتناولها والطفيليات مكيمة للحياة داخل العائل ، مثل حيوان الملاريا والدودة الكبدية اللذين يتنقلان

خلال دورة حياتهما بين عائلين مختلفين ، فحيوان الملاريا (الذى يسبب حمى الملاريا) المسمى بلازموديوم Plasmodium يقضى جزءاً من دورة حياته داخل دم الانسان وكبدته ، ويقضى التطور الآخر من حياته داخل نوع من انواع البعوض . وكذلك الدودة الكبدية تقضى جزءاً من دورة حياتها داخل الانسان والجزء الآخر من حياتها داخل أحد القواقع ، وفى كل فترة من فترات دورة الحياة تكون هذه الطفيليات مكيفة للحياة داخل العائل .

والفقاريات الكبيرة الحجم التى تعيش فى المحيطات تشترك جميعاً فى كونها ذات أجسام انسيابية تسهل لها الحركة فى الماء كما يوجد بهازعانف تمكنها من العوم بسهولة وكفاءة حتى لو اختلفت المجموعات الحيوانية التى تنتمى إليها، إذ يشترك فى هذه الصفات سمكة غضروفية كسمكة القرش أو حيوان ثديى كالحوت .

وبعض تكيفات الحيوان ذات وظيفة وقائية، وهذا التكيف قد يكون بالتركيب أو الوظيفة أو اللون. فالغلاف الذى يغطى السلحفاة والرخويات (كالقواقع والمحار) يعتبر تكيفاً فى تركيب أو بنى الحيوان لحمايته ، بينما وجود أعضاء اللسع فى النحل والدبابير واستخدام السم بواسطة الثعابين والعقارب عبارة عن تكيفات وظيفية وهى تستخدم أيضاً لحماية الحيوان من أعدائه .

ويعتبر لون الحيوان فى كثير من الأحيان وسيلة من وسائل التكيف لحمايته من أعدائه ، فقد يتشابه لون الحيوان مع الوسط الذى يعيش فيه فلا تكتشف وجوده عيون الأعداء وتمر عليه دون أن تلاحظ وجوده إذا ما لو رائته فربما تقضى عليه .

وبعض الحشرات تتشابه أجسامها مع فروع الأشجار التى تقف عليها فتبدو للعدو وكأنها أحد تلك الفروع ، كما أن بعض الحيوانات تغير ألوانها من آن لآخر لتصبح مشابهة للون الوسط الذى تقف عليه فلا تسهل رؤيتها مثل الحرباء والضفدعة ، وبهذه الوسيلة لا تراها عيون الأعداء بسهولة ، وعلى العكس من ذلك نجد أن بعض الحيوانات التى ينزوع منظرها الأعداء كالنمل والدبابير تكون ملونة بألوان زاهية لتعانى من وجودها وتصبح واضحة للعدو فيهرب ولا يقترب منها أى أن اللون قد يكون للاختفاء وقد يكون للظهور ، تبعاً لظروف الحيوان .

وبعض الحشرات العديمة الضرر تحاكي فى ألوانها حشرات أخرى ضارة لتوهم العدو أنها قادرة على إيذائه والحق الضرر به فيهرب منها وهى فى واقع الأمر لآحوال لها ولا قوة ، وبهذا تتفادى اقتراب الأعداء منها بمحاكاتها فى الشكل لحشرات أخرى مخيفة ، فبعض الدبابير يحاكي فى منظره الدبابير . . وكذلك بعض الخنافس تحاكي الدبابير فى أشكالها وألوانها وطريقة طيرانها فيظن العدو أنها مؤذية كالذبابير فلا يقترب منها .

والمفروض تبعاً لنظرية داروين أن كل هذه الصفات تعتبر فى صالح الحيوان إذ تساعد على البقاء على قيد الحياة فى البيئة التى يعيش فيها، ولقد اكتسب تلك الصفات عن طريق طفرة مفيدة ، أما الحيوانات التى لم تكتسب مثل هذه الصفات فلقد كُتب عليها الفناء .



الآراء الحديثة في نظريتي داروين ولامارك

لعل أهم كتاب ظهر في السنوات الأخيرة متناولاً التعليق على نظريتي داروين ولامارك هو في رأيي كتاب « نظرات في تطور الكائنات الحية » المؤلفة العالم الانجليزي جراهام كانون الذي كان استاذاً بجامعة مانشستر الى عهد قريب .

يقول كانون ان ما يدعيه الداروينيون والمندليون (نسبة الى داروين ومندل) من ان الصدفة المحضة هي الاصل في التطور قول ساذج لا يتفق مع الملاحظة والرأي السليم ، اذ ان في الكائن الحي قوة موجهة كامنة في ذات نفسه هي التي تتحكم في التطور وتفقد خطاه ...

ويدافع كانون في كتابه عن العالم الفرنسي لامارك ويرد اليه اعتباره ، ذلك العالم المهضوم الحق المفترى عليه الذي قوبلت نظريته بالسخرية والتجريح ، حتى ان الفرنسيين بنى جنسه أنفسهم عاملوه بسخرية وازدراء بينما هو في واقع الامر المؤسس الحقيقي لنظريات التطور . وكان لامارك قد نشر آراءه في نفس الموضوع قبل ان ينشر داروين كتابه « أصل الأنواع » بخمسين عاما !

وكان لامارك قد بلغ الخامسة والستين من عمره حين نشر آراءه لأول مرة ، ثم عاش بعد ذلك عشرين عاما داوم في أثائها على إعادة النظر في آرائه الاصلية ولكنه لم يصف اليها شيئا كثيرا ، ومضى ما كتبه لامارك الى عالم النسيان دون أن يحفل او يهتم به أحد . والعجيب حقا انه بينما قام داروين ولامارك كلاهما بتقديم آراء ثورية أدت الى ظهور الرأي الحديث عن التطور ، نجد أن آراء داروين وحدها هي التي غزت الدوائر العلمية بينما أهملت آراء لامارك مما جعل كتابتها أو عدم كتابتها سواء .

ويقول كانون أيضاً في كتابه ان لامارك مات عام ١٨٢٩ بعد أن كف بصره وأصبح في فقر وعوز ، ولكنه بوصفه عضواً في الاكاديمية الفرنسية للعلوم كان لا بد من تأيينه في مجلسها ، وقام بهذا الواجب العالم كوفييه ، الا أن مريته كانت نابية الكلمات مفعمة بالتجني على لامارك لدرجة ان الاكاديمية لم تسمح بنشرها الا بعد وفاة كوفييه نفسه ، ولم تنشرها الا بعد اجراء تغييرات وتعديلات تجعلها في صورة مقبولة .

ويقول كانون ان آراء لامارك لو انها صادفت ما تستحقه من تقدير لما نال داروين كل هذه الشهرة وذبوع الاسم ... ولما سلطت الاضواء على آراء لامارك نتيجة الاهتمام الشديد الذي أحسنه ظهور كتاب « أصل الأنواع » لداروين أسىء الاقتباس منها والنقل عنها اساءة بالغة ، فلقد أخذوا ما ذكره لامارك عن « وراثه الصفات المكتسبة » على أنه يمثل كل آرائه وهذا في نظر كانون غير صحيح ، فلقد قدم لامارك نظريته في صورة أربعة قوانين منفصلة عن بعضها ، وليس هناك سوى واحد منها فقط ، وهو آخرها ، الذي يعبر عن الاعتقاد بوراثه آثار استخدام الاعضاء وعدم استخدامها ! مع أن هذا القانون بالذات ، كما يرى الاستاذ كانون بحق ، هو القانون الذي لا ضرورة له . اذ ان القوانين الثلاثة الأخرى التي تتضمنها نظرية لامارك تشمل ما

التطور العفوى للكائنات الحية

يتعرض له، فالقانونان الثانى والثالث فى نظر لامارك هما اللذان كانا يمثلان جوهر نظريته ، وكلاهما لاصلة له البتة بوراثة الصفات المكتسبة .

ويقول كانون ان داروين لا بد انه كان على علم بآراء لامارك ولكنه لم يشر اليها مطلقا فى كتابه « أصل الأنواع » . ومن العجيب ان داروين اتهم لامارك بانتحاله آراء جده ارازموس داروين ، اى انه كان يعتقد انه لم يكن اصيلا فى تفكيره ، ولكن على حد قول جراهام كانون فى كتابه ، « من كان بيته من زجاج فلا ينبغي ان يقذف الناس بالحجارة » ، فان الحقائق تدمغ داروين نفسه بهذه الجريمة التى اقترفها فى حق جده وفى حق لامارك وتمثل نقطة ضعف فى أخلاق وسلوك داروين لا يمكن ان تفتقر .

ويقول كانون انه من العجيب ان داروين تقبل اللاماركية تقبلا صريحا عندما ناقش فى الطبعة السادسة من « أصل الأنواع » تطور الزرافة اذ يقول فى كتابه ان طول رقبة الزرافة جاء نتيجة لكثرة استخدام الرقبة لاكل اوراق الشجر ؟

ويؤكد كانون فى كتابه وجود قوة موجهة هادية مستقرة فى اعماق كل كائن حى نتحكم فى تطوره وتوجهه لا عن طريق التغيرات العشوائية كما يزعم داروين وانما عن طريق تحولات مختارة . . فازدواج الكروموسومات وعملية الانقسام المتوزى والميوزى فى الخلية لا يمكن ان تكون نتيجة للصدف العمياء .

ويزعم داروين انه صاحب فكرة تنازع البقاء التى بنى عليها نظريته ، ولكن الواقع ان لامارك كانت لديه فكرة محددة عن التنازع من أجل البقاء وقوة الانتخاب الطبيعى قبل ان يذكر داروين شيئا عن ذلك بنحو خمسين عاما ! . . . فقد أشار لامارك الى انه نظرا للقدرة الهائلة للحيوانات الدنيا على التكاثر ، فان الطبيعة لو لم تتدخل لوضع حد للزيادة الرهيبة المطردة فى اعدادها لأصبحت الارض مكانا غير صالح للسكنى ، وهو يقول انه فى مثل هذه الاحوال سوف يبقى من الكائنات اقواها ، والاقوى بأوسع مدلولات الكلمة يعنى الاصلح ، ولقد رأى لامارك ايضا بشاغب فكره ان الحيوان الذى لا يستجيب للتغيرات التى تحدث فى بيئته على أفضل الوجوه وأنسبها لا يمكنه الحياة فى هذه البيئة ، كما قال ان الحيوان يستجيب للمؤثرات استجابة غريزية مؤكدة الصواب وخالية من الخطأ والانسان وحده - فى رأيه - هو الكائن الوحيد غير الخاضع لقانون الانتخاب الطبيعى الصارم ، وذلك بسبب حضارته وذكائه ، وبهذا نرى ان الآراء الحقيقية التى كتبها لامارك قد شوهت تشويها كاملا واطهرت فى صورة تدعو للزراية والسخرية .

ولقد ساهم فى الاساءة الى آراء لامارك مثل ذلك المثال السخيف عندما قطعت ذيول الفئران عند ولادتها جيلا بعد جيل لرؤية ما اذا كان هذا يؤدى الى ظهور فئران بلا ذيول ، ويقول كانون تعليقاً على ذلك اننا لا نستطيع ان نتصور ما هو آدمى الى السخرية والاستهجان من ذلك البحث ! فان لامارك لم يقصد ذلك مطلقا . . .

ويتكلم كانون عن صفات الكائن الحى فيقول انها على نوعين على الاقل ، النوع الاول يشمل

تلك الصفات الوظيفية الهامة ، وهذه لأهميتها يجب ان تكون بوضع الانتخاب الطبيعي ، فاذا هبطت واحدة منها دون مستوى الكفاءة المطلوبة ازالها الانتخاب الطبيعي واكتسحها اكتساحا ، اذ انها في هذه الحالة لا تكون ملائمة لاستمرار حياة الحيوان في البيئة التي يعيش فيها ، اما النوع الثانى من الصفات فيشمل الصفات التافهة كاللون والشكل ، وهذه الصفات لا تكسب الحيوان شيئا جديدا يساعده على البقاء في صراعه من أجل الحياة ، وهى لذلك لا تتعرض للانتخاب الطبيعي الا اذا اتفق ان اصبح لها فائدة كما هو الحال في الحشرة الورقية التي أصبحت أجنتها في لون اوراق الشجر اذ أن ذلك يساعدها على الافلات من الاعداء التي تطاردها والبقاء على قيد الحياة .

اما اذا اتخذنا الراى القائل بأن كل صفة يجب ان يكون لها وظيفة وأن قصور ادراكنا وحده هو الذى يجعلنا نعجز عن الاهتداء الى القصد والغرض منه ، وهو الراى الذى جاهر به داروين واتباعه ، فان كانوا يرى انه في هذه الحالة تنتفي الحاجة الى الاسترسال في البحث والنقاش ، ولكن داروين ناقض نفسه ، كما كان دأبه في كثير من الاحيان ، وذلك في موضع متقدم من كتاب « أصل الأنواع » حين تعرض لخصائص الكائنات التي أسماها « متعددة الاشكال » ، وهذه الكائنات تتخذ لنفسها أشكالا مختلفة في بيئات متشابهة ، والانتخاب الطبيعي اذا كان قد انتخب واحدا بعينه من هذه الاشكال ليتمكن من الحياة في هذه البيئة بذاتها فكيف تمكنت الاشكال الاخرى أيضا من البقاء ؟ ! ولقد علل داروين ذلك بقوله ان « نقاط التركيب » التي اختلفت فيها الاشكال المتنوعة « لا هى بذات نفع ولا هى بذات ضرر » بالنسبة للنوع ، اى انها صفات محايدة أو صفات تافهة كما يسميها كانون في كتابه ، ولكن داروين غفل فيما يبدو عن ادراك أن تلك الصفات ما دامت على هذا النحو « محايدة أو تافهة » فما كان يتأتى أن تنشأ بالانتخاب الطبيعي . . . اذ انه في اثناء عملية الانتخاب الطبيعي لا تنتخب للبقاء الا الصفات ذات النفع للحيوان .

والصفات التي تناولتها بحوث مندل والتي تدرس في التجارب المندلية لاثبات قوانين الوراثة
كانت جميعها من النوع التافه التي لا يستفيد الكائن الحي قليلا أو كثيرا عندما يرثها مثل لون وملبس وطول نبات البازلاء الذى اجريت عليه التجارب . . . وكذلك الامر في حشرة ذبابة الفاكهة *Drosophila* التي درسها العلماء دراسة مستفيضة في تجارب الوراثة ، فان الصفات التي ركز عليها العلماء دراساتهم في هذه الحشرة في تجارب الوراثة تعتبر من الصفات التافهة أيضاً التي لا أهمية لها بالنسبة للكائن الحي .

اما الصفات الوظيفية الهامة التي تؤثر في حياة الحيوان تأثيرا هاما ، اى أن وجودها أو غيابها قد يسبب موت الحيوان في اثناء الصراع من أجل الحياة أو تسبب انتصاره في هذا الصراع فان المندليين يردون على ذلك بقولهم اننا لانستطيع أن نعالج هذه الصفات إلا من الناحية النظرية وحدها ، اذ انها لا تخضع للدراسة التجريبية ، وهو قول لا يرى فيه كانون إلا اعترافا مذهلا بالضعف ، ويضرب جراحهم كانون مثلاً لذلك فيقول ان الفقاريات الاولى لم يكن لها قلوب حقيقية ، وبنى كلامه هذا على اساس من التشریح المقارن ، ومن ثم كان ظهور القلب لأول مرة في سلسلة تطور الفقاريات مستلزما ، وفقا لمنطق المندليين ، ظهور جينات (عناصر وراثية) تختص بتكوين ذلك العضو ، وان تحليلنا لهذا القول تجريبياً سوف يعنى بالضرورة انتاج

التطور العضوي للكائنات الحية

صور خالية من الجينات الضرورية أو فيها جينات منحرفة أو مشوهة بشكل ما ، أى صور لا قلب لها أو ذات قلب شاذ ، وهذا بطبيعة الحال كان كفيلاً بوضع حد ونهاية للتجربة ، ولعل الأمر كذلك . ولكن هذا لن يغير من الحقيقة شيئاً ، وهى أن المندليين المحدثين يفترضون دون أى دليل تجريبي أن الصفات الوراثية من هذا النوع تورث فعلاً بنفس الطريقة التى تورث بها الصفات التافهة كاللون واللمس ، أى أنهم يفترضون مثلاً أن طريقة وراثة لون عين الإنسان هى نفسها طريقة تطور عين الإنسان ، ويرى كانون أن الأمر الأكثر احتمالاً هو أن الصفات الهامة الوظيفية قد تورث وفقاً لطراز آخر من الوراثة يسير جنباً إلى جنب مع الوراثة المندلية ، طراز لا علاقة له بالبتة بالجينات ، بل ولا حتى بالكروموسومات وإنما تحدده حاجات الكائن فى مجموعته ، طراز يتعلق بكيان الكائن الحي كله وليس بجزء أو عضو معين فيه ، طراز تفسره نظرية لامارك أكثر مما تفسره نظرية داروين .

ويقول كانون أن من الحقائق التى اتضحت منذ سنوات عديدة أن الطفرات المندلية ، أى التغيرات الوراثية المفاجئة ، تختص بتغيرات تطرأ على صفات موجودة فعلاً ولا تمت بصلة إلى ظهور صفات وظيفية جديدة ، فكل خاصية من الخصائص التى تثبت التجارب المندلية بصفة قاطعة أنها تورث وفقاً لجهاز مركب من الجينات كانت فعلاً فى الحيوان موضع التجربة قبل إجرائها ولكن بصورة مختلفة ، فقد تسفر التجارب عن إنتاج عين حمراء بدلاً من عين سوداء ، ولكن ما من تجربة انتجت ذرية فيها أعضاء عاملة استحدثت فيها استحداثاً كاملاً ، ومع ذلك ، كما يقول كانون ، فإن ظهور الصفات الجديدة فى الكائنات هو الذى يرسم الحدود والمعالم للخطوات الرئيسية فى سلم التطور . ومن أمثلة ذلك التغير الذى طرأ على بيض الزواحف فأصبح محاطاً بالزلال الذى يحل محل الوسط المائى ، وما استتبع ذلك من احاطة الزلال بقشره لئلا يحتفظ البيضة بالزلال ، وهذه التغيرات تمكن الحيوان الزاحف من التحرر من وضع البيض فى الماء كما تفعل البرمائيات كالضفدعة ، وكما تفعل الأسماك ، وهذا يتيح للزواحف مجالا للتنقل أكثر اتساعاً من مجال تنقل البرمائيات التى تحتم عليها الظروف ضرورة بقائها بالقرب من المياه حيث تضع بيضها . ومثال آخر لتلك التغيرات الوظيفية الهامة هو استحداث الدم (الحار) فى الطيور والثدييات بعد أن كان الدم (بارداً) فى الأسماك والبرمائيات والزواحف ، والدم الحار معناه احتفاظ الحيوان بدرجة حرارة ثابتة تجنبه التعرض للفناء فى البيئات الشديدة الحرارة والشديدة البرودة على السواء وفتح له مجالاً أوسع للحياة فى بيئات متباعدة الحرارة ، بينما الدم البارد من شأنه أن يغير درجة الحرارة فى جسم الحيوان تبعاً لدرجة حرارة الوسط الذى يعيش فيه . . . ويقول كانون أنه إنما اتخذت خطوة رئيسية من خطى التطور كهذه الخطوات المذكورة ، وحيثما تأسس واستقر طراز جديد من طرز البنين الحيوانى تضمن هذا ظهور صفة جديدة ما ، وفى شجرة المملكة الحيوانية ، أى تلك الشجرة التى يبدأ أصلها عند القاعدة كعالم الحيوان بأجمعه ثم تتفرع وتتفرع حتى تنتهى بالفريعات الصغيرة التى تمثل الأفراد ، إذا ما صعدت - ببصرك - فى هذه الشجرة تبين بوضوح أن كل التفرعات ، أى كل التغيرات عند جذع أى فرع من فروع الشجرة مرتبطة بظهور صفات جديدة بينما كلما اقتربنا من أعلى الشجرة تبين أن التغيرات قد أصبح حدودها نتيجة لتحورات تطرأ على صفات قديمة أكثر من كونه ظهور صفات جديدة حيث تكون الفروق والاختلافات من الطراز التافه

الذى نتوقع وجوده في التجارب المنديلية ، بينما عند الاصول السفلى تعتمد الفروق اعتمادا كبيرا على ظهور أعضاء أو عادات جديدة ، ومن ثم لا تكون من الطراز المندلى بأية حال من الأحوال .

ويقول كاون ان الامر المعقول هو ان يبدو طراز التطور عند أطراف الشجرة العليا ، أى عند التمييز النهائي للأشكال الحيوانية كأنواع مستقلة وهو على الأرجح من فعل دولاب مندلى ، بينما تفرع الشجرة قد يتحول كلما هبطنا الى أسفلها نحو دولاب من التطور مخالف للدولاب المندلى تمام المخالفة ، طراز ليس له أدنى صلة بالجينات ، أى طراز من الوراثة يفعل فعله في الكائن الحي بأكمله لا في أجزائه واحداً واحداً . .

ويتحدث كاون عن أوجه القصور في نظرية داروين الحديثة للتطور فيقول ان أول أوجه النقص هو اعتماد الداروينية الحديثة على المندلية الحديثة رغم أن المندليين أنفسهم لم يتوصلوا الى انتاج أى صفة وظيفية جديدة ، اذ انهم لا يتناولون الا التغيرات التى تطرا على صفات موجودة فعلا ، ومع ذلك فان هذا الظهور للصفات الوظيفية الجديدة هو الذى يحدد الخطوات الرئيسية في شجرة التطور ، ثم ان داروين وجميع من ساروا على نهجه في قبول مبدأ الانتخاب الطبيعي تتضمن نظريتهم أن جميع الصفات ينبغى أن تكون تكيفات للملاءمة ، أى انها يجب ان تكون ذات قيمة خاصة بالنسبة للفرد لى تصبح صالحة لان تنتخبها الطبيعة للبقاء ، ثم هناك ذلك التغير العشوائي الذى يصر عليه داروين ، فاذا كانت الكائنات تتغير على تلك الصورة العشوائية التى يزعمونها فكيف يتسنى للكائن الحي أن يتطور تطورا متناسقا بين جميع أجزاء جسمه ؟ وهل يمكن اعتبار التطور نتيجة للمصادفة العمياء التى لا تعرف لنفسها وجهة معينة ؟ وانه لا يعزى الا الى تراكم عدد لا يحصى من الحوادث العرضية الموفقة ؟ فصفات الكائن الحي لا يمكن اعتبارها ، كما فعل داروين ، وحدات مستقلة عن بعضها البعض ، فليست الصفات هى التى تطورت ، وانما هو الكائن الحي بأكمله .

ويعود كاون للدفاع عن نظرية لامارك التى تقول في بعض أجزائها ان الصفات المكتسبة تورث قائلا : ان المندليين يسلمون بأن الخلايا التناسلية تؤثر في الجسم ، أما كيفية ذلك التأثير ووسيلته فهذا ما لا يعرفه أحد ، فاذا كان من المستطاع احداث ذلك التأثير في أحد الاتجاهين فلماذا لا يجوز احداثه في الاتجاه المضاد ؟

اذن لم يعد هناك غموض أو سر في افتراضنا ان الجسم يؤثر في الخلايا التناسلية ، وهو أساس نظرية لامارك ، أكثر من افتراضنا ان الخلايا التناسلية تتحكم في نمو الجسم ، وهو أساس المندلية . اننا جميعا متفقون على قبول الافتراض الثانى فلم لا نأخذ بالرأى الاول أيضاً ؟

فالأمضاء التناسلية ليست بمعزل عن الجسم ، والدم الذى يدور في الجسم يصل اليها هي أيضاً ، ولذا فان كاون ، وهو في رأيه على حق في هذا ، يرى ان المناسل ليست أكثر انعزالا عن الجسم من إحدى العضلات مثلاً ، وليس هناك ما يمنع من تأثرها بالجسم كله ، فكما أن المجموعة العضلية أو التنظيم العصبى أو الجهاز الغدى ينمو كل منها في أثناء حياة الفرد وفقاً

التطور العضوى للكائنات الحية

لسبله الوظيفية الخاصة به ، فكذا لا يرى كانون أى مانع من أن الاعضاء التناسلية تنمو هى ايضا وفقا لسبلها الوظيفية الخاصة بها ، أى أن يكون لدى الخلايا التناسلية امكانات النمو فى صور أصلح واكفا تكون أكثر تكيفا لبيئاتها المتغيرة . ان الجهاز العضلى يقوى بالمران والاستخدام فلم لا يكون الحال كذلك مع أعضاء التناسل ؟ فالأعضاء التناسلية ليست مجرد مخازن للغذاء تضم مجموعة من الكروموسومات تنتظم فيها الجينات (عناصر الوراثة) التى تحكم فى استخدام ذلك الغذاء لإنتاج فرد جديد اذ أن ثمة شيئاً آخر عدا الكروموسومات ، فهناك البروتوبلازما النوعية التى ليست الكروموسومات الا مجرد جزء منها ، فالبيضه والحيوان المنوى لأى نوع من أنواع الضفادع مثلا يحويان كلاهما وقبل كل شيء البروتوبلازما الخاصة بذلك النوع بالذات دون أى نوع آخر سواه .

ويقول كانون ان لامارك افترض وجود قوة تسبب وجود عضو جديد فى الحيوان عند الحاجة ، اذ أن الكائن نفسه عن طريق علاقته ببيئته هو الذى يتطلب ظهور أعضاء جديدة أو عادات جديدة ، وهذه المستحدثات لا تظهر بمحض المصادفة كما حاول داروين أن يدفعا الى الاعتقاد فيها ، اذ أن الدافع يأتى من داخل الكائن الحى ، انه كما وصفه صمويل بتلر « الإبداع الذى أبدع الكائنات ثم نوى فى داخلها وأصبح جزءا من صميم كيانها » ، اذن فان لامارك كان على حق عندما افترض وجود قوة تسبب وجود عضو جديد فى الحيوان ...

... فتطور الحيوان اذن عملية متناسقة واعية تسير نحو هدف معين وليست مجموعة من الصدفة العشواء كما ادعى داروين .

فالطيور مثلا قد نشأت من الزواحف باكتساب القدرة على الطيران ، وبطبيعة الحال عندما يطير أى شئ يصبح تخفيف وزنه أمراً هاماً له المنزللة الاولى ، وهذا هو شأن الطيور التى خف وزنها بأسلوب عبقرى بارع فقد امتدت من رثتها أكياس هوائية كبيرة داخل عظامها لتجعلها أخف وزناً ، وهكذا يكون الطائر قد صمم على أساس أن يكون جسمه أخف وزناً نسبياً دون أن يقلل ذلك من قوة هيكله ، وذلك بملء عظامه الطوال بالهواء .



نظرية التطور والايمان بوجود الخالق

والآن وقد استعرضت خلاصة لنظرية التطور العضوى للكائنات وملاحظات جراهام كانون عليها يمكننى أن استخلص من كل ذلك شيئاً قد يكون غائبا عن ذهن جميع العلماء الذين عرضوا نظرية التطور والذين تناولوها بالدراسة والتحقيق ... فالخطأ الرئيسى الذى وقع فيه جميع هؤلاء العلماء فى نظرى هو أنهم تجاهلوا وجود خالق مبدع جبار هو الذى خلق هذا الكون وأبدعه بقدرة الهية مذهلة تعجز عن إدراك كنهها عقولنا البشرية مهما كان مبلغ ذكائنا وقدرتنا على التفكير ...

فقد تكون الحيوانات انحدرت من حيوانات سبقتها وتطورت وارتقت ، ولكن ما هي القوة التي تقف وراء كل ذلك وتحركه في دقة مذهلة وقدرة جبارة نحو هدف معين فيه ارتقاء وكمال؟ انه بلا شك خالق هذا الكون الذي تعجز عقولنا عن ادراك مبلغ قدرته وعظمته مهما تخيلناها ... فتطور الكائنات لا يفسر بمثل هذه الافتراضات وهذه التكهّنات ولا يمكن بأى حال من الاحوال أن يكون نتيجة صدف عشواء تتخبط في الظلام... **ولقد اقترب العلماء الآن كثيراً من التسليم بوجود خالق للكون سواء شعروا بذلك أو لم يشعروا** ... فالقول الذي يصير عليه جراهام كانون بأن في كل كائن حي قوة تدفعه للسير والتطور نحو هدف معين يعنى بلا جدال وجود قوة الهية وراء هذه العملية ، فلو تأملنا مخلوقات الله من أدناها الى أرقاها ، وهو الإنسان ، وتعمقنا في التأمل في هذا الخلق المتقن الدقيق المتوافق لما وسعنا الا أن نسجد لخالق الارض والسماوات ومبدعها ...

فتشابه الحيوانات في الاطار الاساسي لتكوينها هو في نظري يدل على وجود اسلوب واحد للخلق يبدعه خالق واحد أحد ، فعين القطة مثلاً لا تختلف في تكوينها عن عين البقرة أو الأرنب أو الإنسان ... حتى أن دراسة عين البقرة في معامل كليات العلوم تقنى عن دراسة عين الإنسان ، وكذلك الجهاز الهضمي والجهاز العصبي والغدد الصماء وغيرها من الأعضاء في شتى أنواع الحيوان ... تدل على وجود اسلوب واحد للخلق كما ذكر الدكتور أحمد زكي في إحدى مقالاته في مجلة « العربي » ... تماماً كما يقرأ الإنسان بعض صفحات من كتاب أحد مشاهير الكتاب فيستدل عليه من اسلوبه ، أو كما نرى لوحة فنية ذات سمات معينة فنعرف أنها من رسم فنان معين .

ولا يمكن أن تتصور بأى حال من الأحوال أن جهازاً دقيقاً معقداً اشد التعقيد متناسلاً كالخ من تكون من تلقاء نفسه نتيجة للصدفة العمياء ...

ولو نظرنا الى طرق التنفس مثلاً في الحيوانات المختلفة على اختلاف درجاتها ابتداءً من الاميبا ذلك الحيوان البسيط الصغير الحجم المكون من خلية واحدة الى أن نصل الى الإنسان أرقى الحيوانات ، لوجدنا أن عمليات التنفس هذه تتم بطرق وبأجهزة مختلفة ولكنها جميعاً تنتهي الى نفس النتيجة وهي أكسدة المواد الغذائية وانطلاق الطاقة التي يستخدمها الحيوان في أوجه نشاطه المختلفة .

وعندما نقول أن الطيور لكي يخف وزنها كومت في عظامها اكياساً هوائية فهو قول يدعو الى الضحك .. إذ أن الطائر ليست لديه القدرة على تغيير تركيبه . فالواقع الذي ينبغى أن يسلم به العلماء هو أن هناك قوة خارج نطاق الطائر هي التي تحدث فيه هذا التغيير نحو هدف معين ... ولا يمكن أن يقوم باحداث هذا التغيير الواعي سوى القدرة الالهية ... وما نسميه بالفرائز مثل تلك التي تجعل النحل يصنع شمعا ذا شكل معين أو التي تمكنه من الاستدلال على الانجذاب نحو المواد السكرية ما هو سوى نفحة من القدرة الالهية التي تجعل هذه الكائنات البسيطة تهتدى الى ما ينبغى أن تهتدى اليه لتظل على قيد الحياة جيلاً بعد جيل ...

١٠٤١

التطور العضوي للكائنات الحية

ولو نظرنا الى عملية الانقسام الميوزى الذى يحدث عند تكوين الامشاج (الخلايا التناسلية) حيث يختزل عدد الكروموسومات الى النصف ليعود كما كان عند اندماج الخلية التناسلية الذكرية (الحيوان المنوى) مع الخلية التناسلية الانثوية (البويضة) لتكوين الخلية المنقحة أو الزيجوت لاعتقدنا أنها نتيجة قدرة الهية واعية مدبرة اذ لا يعقل أن مثل هذا التخطيط الدقيق يحدث من تلقاء نفسه أو نتيجة للصدفة . . .

ولو عددت الأمثلة التي تؤكد وجود الخالق عن طريق الدراسات العلمية للآلآت مئات الصفحات، فلقد توصلت الى الايمان العميق بوجود الخالق عن طريق الدراسة لا عن طريق الوراثة .

وفي اعتقادى أن العلماء قد اجتازوا عصرًا يمكننا أن نسميه عصر « الفرور العلمى » وهم سائرون الآن نحو الاعتقاد بوجود خالق هذا الكون ومبدعه .

★ ★ ★

المراجع

- GENERAL ZOOLOGY, by T. I. STORER and R. L. USINGER. (١)
- ZOOLOGY, by E. L. COCKRUM and W. J. McCAULEY. (٢)
- THE ORIGIN OF SPECIES BY MEANS OF NATURAL SELECTION, (٣)
OR THE PRESERVATION OF FAVOURED RACES IN THE STRUGGLE FOR LIFE,
by CHARLES DARWIN.
- DARWIN, by J. HUXLEY. (٤)
- LIVING BIOGRAPHIES OF GREAT SCIENTISTS, by H. THOMAS & (٥)
L. THOMS
- GUIDE TO MODERN THOUGHT, by C. E. M. JOAD. (٦)
- (٧) « نظرات في تطور الكائنات الحية » تأليف جراهام كانون ، ترجمة دكتور عبد الحافظ حلمي محمد ومراجعة
الدكتور كامل منصور .
- (٨) « عجائب الارض والسماء » تأليف الدكتور محمد جمال الدين الفندى .
- (٩) « قصة السماء والارض » تأليف الدكتور محمد جمال الدين الفندى والدكتور محمد يوسف حسن .
- (١٠) « قصة الحياة ونشأتها على الارض » تأليف الدكتور أنور عبد العليم .
- (١١) « قصة كوكب » تأليف الدكتور محمد يوسف حسن .
- (١٢) « نافذة على الكون » تأليف الدكتور امام ابراهيم احمد .

★ ★ ★

أحمد أبوزيد

التطورية الاجتماعية

(١)

قليل من الأفكار والمفاهيم التي ظهرت في العصر الحديث اتيح لها أن تتخطى نطاق التخصص الضيق الذي تنتمي اليه وتؤثر في مختلف مجالات الفكر الانساني وتوجه هذه المجالات المختلفة وجهة معينة بالذات بحيث تصبح هي الطابع المميز لكل التفكير العلمي والفلسفي والأدبي والاجتماعي على السواء خلال فترة زمنية معينة . ومن هذه الأفكار والمفاهيم الحديثة فكرة التطور التي سيطرت على مختلف مجالات الفكر ومختلف التخصصات في القرن التاسع عشر وبالذات في النصف الثاني من ذلك القرن وأوائل القرن العشرين ، وإن كانت جذور الفكرة ذاتها موغلة في القدم وترجع الى أبعد من القرن التاسع عشر بكثير . والواقع انه يمكن القول ان فكرة التطور اثرت في طرق وأساليب الفكر بأكثر مما اثرت فيه اية نظرية اخرى خلال التاريخ الحديث للفكر الانساني ، فقد غيرت انماط التفكير السائدة حينذاك تغييراً جذرياً وهدمت كثيراً من الأفكار والمعتقدات والفلسفات السابقة وأقامت أفكاراً ومعتقدات وفلسفات اخرى جديدة تماماً ، بل إنها أصبحت اسلوباً ومنهجاً يتبع ليس فقط في فهم الحياة والكون بل وايضاً في فهم الانسان والمجتمع عن طريق الاستعانة بما يعرف باسم « المائلة البيولوجية » ومحاولة تصور المجتمع بالذات ككائن عضوي حى ومقارنة ما يحدث فيه من تغيرات وتطورات بما يحدث في الكائنات العضوية

الآخرى . . ولقد تغلغلّت الفكرة الى كل مجالات العلوم التي أصبحت بمثابة ميادين لاختبار مدى صدق تلك النظرية ، وتمثل ذلك بوجه خاص في الكتابات الانثروبولوجية والسوسولوجية (الاجتماعية) والتاريخية والاقتصادية وفي النظرية السياسية (١) . وقد تختلف الآراء حول مدى ما حققته النظرية التطورية (أو الداروينية كما تعرف أحياناً) في مجالات العلوم الاجتماعية والانسانية وفي تقدير الدور الذي لعبته في تقدم هذه العلوم ، بل وقد تختلف الآراء أيضاً حول أهميتها في الحياة العامة ذاتها . فبينما نجد عالماً من أكبر علماء الاجتماع في أمريكا وهو **ويليام جريهام سمنر** William Graham Sumner ينظر الى الداروينية نظرة متشائمة لا تخلو من استخفاف - رغم أن كتاباته لها طابع تطوري واضح - ويصل به الأمر الى حد القول بأن كل ما أسهمت به النظرية الداروينية هو انها تساعد الناس على تحمل الصعوبات والمشاق والمتاعب التي تواجههم في معركة الحياة ، نجد عالماً آخر من أكبر علماء الاجتماع في بريطانيا ، وهو **هربرت سبنسر** Herbert Spencer يذهب الى عكس ذلك تماماً ويرى بأنه مهما كانت أعباء الحياة ومتاعبها كثيرة وثقيلة على الغالبية العظمى من الناس فان التطور يعنى التقدم ، وعلى ذلك فان النظرية تعطى الانسان كثيراً من الأمل في الحياة وفي المستقبل وتبشر بذلك التقدم الذي لا يعرف أية حدود ولا يخضع لأى قيود . وعلى أية حال ، فمهما تختلف الآراء في أهمية تلك النظرية وقيمة الفكرة التي تكمن وراءها ، فالذي لا شك فيه هو أنها أحدثت ثورة هائلة في التفكير الانساني كله وافلحت في أن تؤسس حركة من أهم الحركات الفكرية في العصر الحديث ونعني بها التطورية الاجتماعية Social Evolutionism وفرعها الأكثر تخصصاً وهو الداروينية الاجتماعية Social Darwinism .

ومن الغريب حقاً أنه على الرغم من أن هذه الحركة الفكرية تحمل اسم **داروين** الذي يرتبط اسمه أكثر من غيره بنظرية التطور فان داروين نفسه لم يكن « داروينياً اجتماعياً » ان أمكن استخدام مثل هذا الاصطلاح هنا . فقد يكون داروين تتبع تطور الكائنات الحية وحاول الوصول الى « أصل الأنواع » في كتابه الشهير الذي يحمل هذا الاسم ولكنه لم يكن يهتم - في المحل الأول وبطريق مباشر - بدراسة تطور المجتمع ذاته ولذا فان كتاب « أصل الأنواع » The Original Species كان دراسة في التطور العضوي عن طريق الانتخاب الطبيعي Natural Selection . ومع أنه حاول في كتابه الثاني عن سلالة الانسان أو نسبة The Descent of Man أن يطبق مبدأ الانتخاب الطبيعي ومبدأ الانتخاب الجنسي Sexual selection على التطور البيولوجي والاجتماعي للانسان ، فان هذا الكتاب لا يحتل نفس المكانة التي يحتلها « أصل الأنواع » الذي يحظى بقيمة علمية عالية ، بحيث أن مبدأ الانتخاب الطبيعي يحتل - في رأى بعض العلماء على الأقل - نفس المستوى الذي تحتله قوانين نيوتن ، وأنه يعتبر بذلك من أهم وأعظم المبادئ التي يمكن في ضوءها فهم وتفسير عالم الكائنات الحية (٢) . ومع أن داروين كان يدرك أهمية قوى الانسان وملكاته العقلية والاجتماعية بالنسبة لتطوره وارتقائه فانه كان يرى في الوقت نفسه أن من الخطأ أن نفعل أو نتجاهل أو حتى نقلل من أهمية بنائه الجسمي في تحقيق ذلك التطور والارتقاء ؛ بل

(١) Hofstadter, R. ; Social Darwinism in American Thought, Boston, Beacon Press, 1966, pp. 3—4.

(٢) Kardiner, A and Preble, E ; They Studied Man, Mentor Books, N.Y. 1963, pp. 20—21.

انه يعزو كثيرا مما أصابه الانسان من نجاح خلال تاريخ تطوره الطويل الى بعض الخصائص الجسمية التي ينفرد بها الانسان عن غيره من الكائنات ، بما في ذلك القردة العليا ، مثل حرية استخدام الأذرع والأيدي ، التي ساعد عليها ما يتميز به الانسان من القدرة على الوقوف منتصب القامة على ساقين اثنتين . فقد أتاح له هذه القدرة التفوق على غيره من الكائنات في امور الدفاع والهجوم واستخدام الأشياء في سهولة ويسر . وقد كان داروين يؤمن أن كثيراً من هذه الخصائص الجسمية المميزة للانسان تم له اكتشافها عن طريق الانتخاب الطبيعي بطريق مباشر أو غير مباشر ، ولكنه كان في الوقت ذاته يرد بعض التعديلات الى التأثيرات الموروثة لاستخدام - أو عدم استخدام - بعض أجزاء الجسم (كما هو الحال في نظرية لامارك) ، والبعض الآخر الى تأثير الظروف البيئية المتغيرة (وهو في ذلك يتفق مع نظرية بوفون Buffon التطورية) . فكل هذه الامور تتضافر معاً بحيث يصعب رد تطور أى مظهر واحد الى عامل واحد فقط من تلك العوامل الثلاثة : الانتخاب أو الوراثة أو تأثير البيئة .

والمعروف أن داروين كان يعتقد بأن أى اختلاف في المجالات والقدرات الذهنية والانفعالية بل والجمالية بين الانسان والكائنات الحية الاخرى هو اختلاف في الدرجة وليس اختلافاً في النوع . فكل الحيوانات العليا أو الراقية تعكس بعض الملامح التي ترتبط بالانسان ارتباطاً وثيقاً مثل التفكير والحب والقدرة على التقليد أو المحاكاة والتجريد واللغة وحب الاستطلاع والاستكشاف وما الى ذلك . ولكن الفارق الرئيسى في نظره بين الانسان وتلك الحيوانات العليا هو أن التداعيات والعمليات العقلية والذهنية تتم عند الانسان أسرع منها عند الحيوانات الراقية الاخرى . بل أن داروين يذهب في ذلك الى حد القول بأن تلك الحيوانات تشترك مع الانسان - بشكل ما - في تقدير الجمال وان كان معنى الجمال عندها مقصوراً على جذب الجنس الآخر . بل الأكثر من ذلك أن الحيوانات الراقية تشترك مع الانسان حتى في « الدين » اذا كان مفهوم الدين يشمل الوسائط الروحية ، فالحيوانات تصرف أحياناً بطريقة غير مألوفة وغير مفهومة لأسباب غير واضحة مما قد يوحي بوجود وسائط حية غير مرئية تدفعها الى ذلك؛ شأنها في ذلك شأن الجماعات « البدائية » التي تؤمن بوجود حياة وروح في الأشياء التي نعتبرها نحن غير حية ، وهي النظرية المشهورة التي ناقشها تاييلور Tylor فيما بعد وأطلق عليها اسم الانيميزم Animism أو المذهب الحيوى (٢) . وأخيراً فان هذه الحيوانات العليا أو الراقية لا تفتقر تماماً الى ما يسميه داروين بالحاسة الأخلاقية التي تعتبر من أهم خصائص الانسان ومميزاته . فالحاسة الأخلاقية تنشأ أصلاً من « الفرائز الاجتماعية Social Instincts » وهي توجد لدى كثير من تلك الحيوانات التي تستعين بها في ادراك الخطر وتحذير أفراد الجماعة منه كما تستعين بها في الدفاع عن الجماعة كلها (٤) . وعلى الرغم من أن داروين يعرض في بقية أجزاء كتاب « سلالة الانسان » لبعض النواحي الاجتماعية والمظاهر السلوكية في المجتمع الانساني لكي يبين تطور هذه المظاهر أثناء انتقال الانسان من مرحلة « شبه الانسان » الى مرحلة الرجل « البدائي » أو « الهمجي » المعاصر ، فان معالجته لهذه الامور تأتي بالضرورة سريعة كما تفتقر الى العمق والأصالة ، ولكنه يعترف بأن الدور الذي يلعبه الانتخاب الطبيعي في تطور المجتمع المتحضر الحديث وتقدمه دور معقد الى أبعد حدود التعقيد ، كما انه يعترف بأن التقدم في المجتمع الانساني ليس قاعدة غير قابلة للاستثناء أو

(٢) انظر في ذلك كتابنا عن « تاييلور » نوايغ الفكر الغربى ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٨ .

التغيير . فبعض المجتمعات تنشأ وترتفع وتصل الى مرحلة عالية جداً من الحضارة والمدنية والكبر والانتشار بينما يظل البعض الآخر في حالة الركود والتأخر والهمجية ويعجز عن أن يحقق أى تقدم ملموس ، بينما البعض الثالث يتدهور من مرحلة متقدمة نسبياً الى مرحلة أكثر تأخراً وتخلفاً وفي كثير من الأحيان يزول ويختفى تماماً . . . ورغم ما قد يبدو في هذه الأقوال من سرعة وضحولة ، فالواقع أن النظريات التطورية المختلفة لم تخرج في آخر الأمر عن هذه الأحكام والأفكار السريعة ، وإن كان أصحابها تعمقوا فيها نظراً لتوفر المعلومات التي كانت تحت أيديهم ونظراً لتخصصهم وانشغالهم في المحل الأول بدراسة الانسان والمجتمع .

والتفكير التطوري في عمومه أقدم - كما ذكرنا - من داروين وكتابه عن « أصل الأنواع » ، كما أن « التطور » يؤخذ بمعان كثيرة مختلفة . والمعروف أن بذور التفكير التطوري ظهرت عند بعض الفلاسفة اليونانيين الأوائل كما أن فكرة التطور بمعنى التقدم والارتقاء من مرحلة دنيا ومستوى متخلف الى مرحلة الحضارة الحديثة ظهرت في كتابات عدد كبير من علماء الانثروبولوجيا والثقافة والاجتماع قبل أن تظهر نظرية داروين بقرن كامل على الأقل ، أي منذ أواسط القرن الثامن عشر ، في الوقت الذي ظهرت فيه الطبعة الاولى من كتاب « أصل الأنواع » عام ١٨٥٩ . والطريف في الأمر أن فكرة التطور كانت في ذلك الحين أكثر استخداماً وتطبيقاً على الانسان الاجتماعي منها على الحيوانات والنباتات ، وهو ما فعله داروين ، وهذا يصدق بوجه خاص على كتابات الفلاسفة الاجتماعيين منذ أيام الفيلسوف الاجتماعي الرياضي الفرنسي **كوندورسييه** Condorcet (١٧٤٣ - ١٧٩٤) (٥) الذي حاول في كتابه الشهير عن تقدم الروح الانسانية الذي كتبه عام ١٧٩٥ أن يتتبع نمو وتطور الجنس البشري المستمرين خلال الزمن (٦) ولكن حتى قبل كوندورسيه كان بعض الكتاب الآخرين يتناولون هذه الامور ذاتها بالدراسة . وبينما كان **دى مويرتوي** Pierre Louis de Maupertuis مثلاً يعبر في الخمسينيات من القرن الثامن عشر عن آرائه التطورية في البيولوجيا ، كان الفيلسوف الفرنسي **جان چاك روسو** Jean-Jacques Rousseau يكتب كتابه الشهير « مقال عن أصل واسبب اللامساواة بين البشر » الذي تتبع فيه تطور الانسان من الحالة الوحشية الى مرحلة الحضارة الحديثة . وليس من شك في أن روسو توصل الى تلك الفكرة من كتابات الرحالة ووصفهم بالذات لبعض القرود العليا وللقبائل البدائية ، بالإضافة الى ما تميز به هو نفسه من خيال خصب جعله يتصور الانسان وقد حرم من كل الخصائص التي تميزه عن غيره من الحيوانات بما في ذلك اللغة ، وأدرك أنه بدون هذه الخصائص وبعيداً عن المجتمع الانساني فلن يكون الانسان شيئاً أكثر من مجرد حيوان يعتمد في معاشه وحياته على استخدام المنح ، وبذلك فإن المملكة المميزة للانسان هي في الحقيقة العمل للوصول

(٤) Kardiner and Preble, op. cit., pp. 22—25.

(٥) Kroeber, A. L. ; « Evolution, History and Culture » in Sol Tax (ed) ; Evolution after Darwin, Vol. II, The Evolution of Man, Chicago U.P. 1960, P.5.

(٦) يفرق كوندورسيه بين تسع مراحل متميزة انتهت ببداية الثورة الفرنسية التي تمثل العهد العاشر . وكان كوندورسيه يرى ان هذه المراحل المتعاقبة تؤدي في آخر الامر الى تقدم وكمال الانسانية ونهى الفرص للمساواة المطلقة بين الناس ، وإن اساس كل تقدم هو التعليم العام ولذا كان ينادى بضرورة تولى الدولة تعليم الاطفال والشباب والموقنين على السواء وهي دعوة تقدمية وثورية الى حد كبير اذا ما قيست بالعصر الذي ظهرت فيه .

الى الكمال . وهذه عملية لا تنتهي ، لأن العقل الانساني يستطيع أن يطور نفسه وينمو بغير حدود الى ما لا نهاية ، كما أن هذا التطور العقلي خلق رغبات وحاجات جديدة وهكذا (٧) .

ويبدو أن تعاليم كوندورسيه بالدات تركت أثراً كبيراً في تفكير كثير من العلماء الذين جاءوا من بعده في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، والذين يعتبرون من رواد الفكر التطوري قبل مجيء داروين . ويكفي أن نذكر هنا أن عالم الانثروبولوجيا الألماني **جوستاف كلم** G stav Klemm (١٨٠٢ - ١٨٦٧) الذي يعتبر من أهم العلماء التطوريين في الدراسات الثقافية كتب كتابه الهام عن « تاريخ الثقافة » عام ١٨٤٣ ، أي قبل أن يظهر كتاب داروين بستة عشر عاماً ، وقد تأثر فيه بكتابات كوندورسيه ، وبخاصة براهيه في تطور الحياة من البداءة الاولى الى الاشتغال بتربية الحيوان والزراعة ثم اختراع الحروف الهجائية حتى وصل المجتمع الانساني أخيراً الى عصر التنوير الذي ساد القرن الثامن عشر . ويظهر في نظرية **كلم** التطورية مبدآن هامين يحكمان عملية التطور : الأول هو ما يسميه بمبدأ ثنائية السلالات البشرية ، وبمقتضاه ينقسم الجنس البشري الى فئتين من الشعوب ، شعوب سلبية ليس لها القدرة على الاختراع والابتكار والخلق ولذا فهي تعيش على النقل والمحاكاة من غيرها (ويدخل في ذلك الزوج والمفول والفنلنديون والمصريون ومن اليهم وكذلك الطبقات الدنيا من المجتمع الاوربي) ، وشعوب ايجابية نشيطة ومن أهمها بطبيعة الحال العنصر الجرمانى . ولكن الانسانية في عمومها تميل الى الانتقال من مرحلة « الانسانية السلبية » الى مرحلة « الانسانية الايجابية » الفعالة النشيطة ، وذلك عن طريق المرور بعدد من الحالات او الفترات يحددها « كلم » بأنها ثلاثة ، وهذه تؤلف المبدأ الثانى الذى يحكم عملية التطور عنده . فالشعوب على اختلافها لا بد أن تمر في تطورها الطويل بمرحلة او حالة « الوحشية الهمجية » Wildheit التى يحيا فيها المجتمع الانسانى حياة التجول بكل ما يلبسها من عدم امتلاك للقطعان أو الأرض وعدم الاعتراف بالسلطة ، ثم الانتقال الدائم من مكان الى آخر لممارسة صيد السمك أو قنص الحيوان اللذين يعتبران الشكلية الرئيسية لأساليب العيش والقوت . ثم تأتى مرحلة الاستئناس Zahmheit التى اضطر الانسان فيها الى الاستقرار بعض الشيء وممارسة الرعى ثم الزراعة . ومع الاستقرار جاء الخضوع للسلطة الدينية ، بمعنى أن الرئيس كانت له سلطات دينية الى جانب سلطاته الزمنية أو السياسية ، كما جاء مع هذه المرحلة أيضاً ظهور الكتابة . وأخيراً تأتى مرحلة الحرية والانطلاق وبخاصة من سلطة رجال الدين ، وفيها ينطلق الفكر البشرى من كل القيود التى كانت تكبله ويتاح له بذلك أن يفزو كل ميادين العلم والمعرفة . وتتمثل هذه المرحلة بأجلى صورها عند الشعوب ذات الحضارات العريقة كاليونان والرومان فى الماضى والجرمان فى العصور الحديثة (٨) .

والذى يهمنا هنا هو أنه قبل داروين كان العلماء يتصورون تطور الانسان عملية مستمرة خلال كل وجود الجنس البشرى ، كما أن الاعتقاد العام في تطور الجنس البشرى كان أسبق على

Greene, John C. ; Darwin and the Modern World View ; Mentor Books, N.Y. (٧)
1963, p. 81 ; Mi chell, C.D. ; A Dictionary of Sociology, Routledge & Kegan Paul, London,
1968, p.38.

(٨) انظر فى ذلك مقالنا عن « المجتمع القديم عند لويس مورجان » مجلة تراث الانسانية صفحة ٣٦ ، انظر

ايضا :

Lowie, R. ; History of Ethnological Theory, Harrap, N.Y. 1937, pp. 12—14.

الاعتقاد في تطور الحياة . ومع أنه من الصعب اعتبار هؤلاء الكتاب « علماء اجتماعيين Social Scientists » بالمعنى الدقيق للكلمة فإنهم لم يكونوا بكل تأكيد « علماء طبيعيين Natural Scientists » على ما يقول الاستاذ كروبر Kroeber (٩) .

ومن المحتمل أن تكون فكرة التطور قد ظهرت في أوروبا الحديثة في الأصل كنتيجة مباشرة لعصر الاستكشافات التي بدأت في القرن الخامس عشر ، ثم ارتبطت بعد ذلك بالصراع الذي نشب في القرن السابع عشر بين « القدامى » و « المحدثين » نتيجة للغليان السياسي والنهضة الثقافية في فرنسا أيام لويس الرابع عشر وانتشارهما إلى بقية أنحاء أوروبا حيث أخذ ميزان الصراع يميل إلى جانب المحدثين حتى تبلور ذلك أخيراً في القرن الثامن عشر فيما يعرف باسم « التنوير » أو « الاستنارة Enlightenment » . بل إن هذا التفكير التطوري وجد تعبيراً دقيقاً وقوياً في كتابات أوجيست كومت Auguste Comte ونظريته عن الحالات الثلاث التي افترض أن الإنسانية مرت بها وهي الحالة اللاهوتية ثم الحالة الميثافيزيقية وأخيراً الحالة الوضعية التي يسيطر عليها التفكير العلمي الدقيق ، وكذلك في كتابات هربرت سبنسر التي ظهرت قبل داروين والتي جعلت منه أهم ممثلي ما يعرف باسم عصر ما قبل الداروينية Pre-Darwinism رغم نزعة التطورية الواضحة .

وكل هذا معناه أنه من الصعب أن نرد كل ذلك الاهتمام البالغ الذي سيطر على القرن التاسع عشر بالبحث عن « الأصول » إلى ظهور كتاب « أصل الأنواع » . فلقد كانت هناك عوامل أخرى كثيرة يصعب اغفالها ؛ وهي عوامل تتصل بالجو الفكري العام وبالواقع الذي كانت أوروبا تعيش فيه في ذلك الحين وكلها تحفز على البحث عن « أصول » الأشياء . ففي القرن التاسع عشر ازداد الاتصال بالشعوب « البدائية » نتيجة لاتساع حركة الكشف الجغرافي والاستعمار وتكوين الإمبراطوريات ، وأدى ذلك إلى اهتمام العلماء بعقد المقارنات بين هذه الشعوب والمجتمع الأوروبي المتقدم بأنماط سلوكه ونظمه الاجتماعية المعقدة . كذلك شاهد القرن التاسع عشر حركة التغيير الجذري من حياة الزراعة إلى التصنيع وما طرأ على المجتمع الأوروبي من تحولات عميقة في كل النظم والعلاقات . يضاف إلى ذلك كثرة الاكتشافات الأركيولوجية التي تمت في ذلك الوقت وتقدم البحوث المتعلقة بعصور ما قبل التاريخ وأشكال الحياة القديمة وتطوراتها كما تكشف عنها الحفريات . وقد أدت هذه العوامل المختلفة إلى زيادة الاهتمام بالبحث عن المراحل التي مرت بها الثقافة الإنسانية - بالمعنى الأنثروبولوجي لكلمة « ثقافة » والتي يقصد بها العادات والتقاليد والفنون والصناعات والقدرات المختلفة التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في مجتمع معين . ومع التسليم بأهمية هذه العوامل والدور الفعال الذي لعبته في توجيه الاهتمام إلى البحث عن الأصول الأولى للأشياء والمراحل التي مرت بها فإنه يمكن القول إن أكبر الفضل في انتشار فكرة التطور في القرن التاسع عشر وسيطرتها على معظم مجالات التفكير الإنساني يرجع إلى علماء البيولوجيا التطورين الذين ذهبوا إلى أن الكائنات العضوية المعقدة تطورت من صور وأشكال بسيطة للغاية ، وأن عملية التطور ذاتها كانت تتم ببطء شديد واستغرقت مئات الآلاف من السنين . وحين انتقلت هذه الفكرة إلى ميدان الثقافة وميدان العلوم الإنسانية كان الشغل الشاغل للعلماء في هذه المجالات هو تتبع تلك المراحل التي مرت بها الثقافة والنظم والمجتمعات الإنسانية وما طرأ عليها أثناء ذلك من تعقيد وتفاير بعد البساطة والتجانس البدائيين (١٠) .

(٩) Kroeber, op. cit., p. 6.

(١٠) انظر مقالنا عن « المجتمع القديم » ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ٣٦ ، ٣٧ .

ولكن هذا كله لا ينفي مع ذلك تأثير كتب داروين ولا يقلل من أهميتها ومن أهمية الدور الذى قامت به في توجيه التفكير الانساني في مختلف ميادين البحث وجهة تطويرية تمثلت بشكل جلى واضح في ظهور كثير من الكتب عن « أصل » الحضارة أو « أصل » اللغة أو « أصل » القانون وما الى ذلك ، مثلما كتب داروين كتابه الهام عن « أصل الأنواع » .

(٢)

ويختلف العلماء التطوريون في كثير من النواحي وبخاصة فيما يتعلق بتفاصيل العملية التطورية وعدد المراحل التى مربها المجتمع والثقافة منذ البداية حتى الآن ، ولكنهم يتفقون في الاغلب في أن الصفة الغالبة على سير الحضارة هي التقدم ، وأن التدهور ليس الا حالة استثنائية عارضة ومؤقتة ، وأن الحياة تسير بالضرورة نحو تحقيق مزيد من التقدم والرقى . فالنظم الاجتماعية والمجتمعات الانسانية ذاتها تقدمت ، أو هي تتقدم بالضرورة ، من حالة التأخر والبدائية الى التحضر والتمدن مرة أثناء ذلك بمراحل معينة يختلف عددها وخصائصها ومقوماتها من عالم لآخر ، ولكنها تتفق كلها في أن المرحلة اللاحقة فيها تكون أعلى من السابقة وأكثر منها رقىاً وتقدماً ، كما أنها تهىء الفرصة لقيام مرحلة أرقى منها هي ذاتها (١١) فكما أن الكائنات

(١١) انظر كتابنا عن « تايلور » المرجع السابق ذكره صفحة ٢٩ . وقد حاول العلماء ان يعيدوا تركيب المجتمعات الانسانية وتصنيفها بقصد التعرف على تاريخ المجتمع الاوربي نفسه وتحديد المراحل التى مر بها حتى وصل الى ما كان عليه في ذلك القرن ، ومن أهم العلماء الذين فعلوا ذلك العالم الاقتصادي الالماني كارل بيشر Karl Bücher والعالمى الأمريكى المشهور لويس مورجان Lewis Morgan . اما بيشر فكان يذهب الى ان الاقتصاد البشرى مر بثلاث مراحل قبل ان يصل الى المرحلة الصناعية في أوروبا في القرن التاسع عشر . وفي اولى هذه المراحل الثلاث كانت حياة الإنسان تعتمد اما على الجمع والالتقاط او على قنص الحيوان او صيد السمك بحسب ظروف كل مجتمع على حدة ، ثم انتقل الانسان بعد ذلك الى مرحلة الرعى ، وأخيراً وصل الى مرحلة الحياة المستقرة التى تعتمد على الزراعة . واما لويس مورجان فانه يذكر لنا في كتابه عن « المجتمع القديم Ancient Society » ان العالم مر بحفتين كبيرتين هما حقبة التوحش وحقبة البربرية قبل ان يصل الى الحضارة الاوربية الحديثة . ثم يقسم كلا من هاتين الحقتين بعد ذلك الى ثلاث مراحل اخرى : دنيا ووسطى وعليا . وبذلك يكون المجتمع قد مر بحسب تقسيمه في المراحل التالية :

- أ - مرحلة التوحش الدنيا وتبدأ من طفولة البشرية .
- ب - مرحلة التوحش الوسطى ، وتبدأ باستخدام النار، وكان الاقتصاد يعتمد فيها في اساسه على صيد السمك .
- ج - مرحلة التوحش العليا وتبدأ منذ اخترع الانسان القوس والسهم وبذلك كانت الحياة الاقتصادية تقسوم في الاغلب على القنص .
- د - مرحلة البربرية الدنيا وتبدأ باختراع الاواني الفخارية .
- هـ - مرحلة البربرية الوسطى التى تتميز بحفظ واستئناس الحيوانات وزراعة الذرة والاعتماد على الرى .
- و - مرحلة البربرية العليا وتبدأ باكتشاف طريقة سبك الحديد وبالتالي استخدام الأدوات والآلات الحديدية .
- ز - وأخيراً وصلت الانسانية الى المرحلة السابعة والاخيرة وهى مرحلة الحضارة الصحيحة التى تمناز باكتشاف حروف الهجاء والكتابة ، وهى تمتد حتى عصرنا الحالى .

.. أما فيما يتعلق بوسائل العيش فان مورجان يميز بين خمس طرائق انتحلها الانسان في معاشه ، وهو يرد التنبين منها الى حقبة التوحش بينما ترجع الثلاث الاخسرى الى البربرية . واولى هذه الوسائل يسميها مورجان بطريقة العيش الطبيعية عن طريق جمع الفواكه والبذور والجدور في المنطقة التى يقطن فيها الانسان . والوسيلة الثانية هي صيد السمك . اما الوسائل الثلاث الاخرى فهى الاعتماد على زراعة الحبوب في الحدائق ، والاعتماد على اللحم واللبن ، ثم ممارسة الزراعة الواسعة في الجبال . (انظر المرجع السابق ذكره صفحة ٢٥ - ٢٦) .

الحية ارتقت وتقدمت بحيث وصل الأمر بها في النهاية الى ظهور الانسان الذى يمثل قمة التطور البيولوجى والذى هو في الوقت ذاته « يقود كل الخلائق الاخرى » باعتباره أعلاها وأسمها جميعاً ، كذلك تطور المجتمع من مراحل الجمع والالتقاط وما يماثلها الى مرحلة الصناعة التى تمثل أرقى أشكال النشاط الاقتصادى وأكثرها تعقداً. وربما كان الفيلسوف الاجتماعى البريطانى هربرت سبنسر هو أكثر من استخدم كلمة « تقدم » في كتاباته بهذا المعنى التطورى دون أن يضمنها في الوقت نفسه أى معان أخلاقية أو معيارية مثلما فعل غيره من الكتاب التطوريين في القرن الماضى . فقد كان سبنسر يرى ببساطة أن كل شيء يتقدم ويتطور في هذا الكون ، وأن هذا التقدم ينعكس في التحول من التجانس الى التباين وهو تحول يطرأ على كل فروع ومجالات النشاط البشرى بما في ذلك النظم الحكومية والاقتصادية بل وأيضاً الموسيقى والشعر واللغة وما إليها (١٢).

ومع ذلك فان فكرة التطور بمعنى التقدم والارتقاء لم تسلم من كثير من الانتقادات العنيفة التى وجهها اليها عدد من العلماء ورجال الدين بالذات . ويرفض هؤلاء المعارضون أن يتصوروا المجتمع البشرى يسير في ذلك الخط الذى يرسمه له أصحاب مدرسة التقدم ، ويرون على العكس من ذلك أن الانسان خلق في الأصل على درجة عالية نسبياً من الرقى الثقافى ، ولكن هذه الثقافة الاولى الراقية تعرضت لبعض عوامل مضادة ولبعض الظروف غير المواتية التى دفعت بها الى هوة التدهور والتأخر والانحلال . ويستمد هذا الرأى اصوله في الواقع من نفس تعاليم « الدين المسيحى » ، وقصص « العهد القديم » . فالصورة التى لدينا عن آدم « أبى البشر وأول رجل ظهر على الأرض » هى أنه خلق في الجنة أولاً ، مما يعنى أن الانسان الأول كان يمارس الزراعة . ولما كانت الزراعة باعتراف أصحاب المدرسة التطورية التقدمية انفسهم وسيلة للعيش أكثر رقياً وتقدماً من كثير من الحرف والمهن ، (اذ سبقتها مرحلة الجمع والالتقاط ومرحلة الصيد والقبض ومرحلة الرعى) فانه يتعين على أصحاب المدرسة التقدمية اذن أن يقبلوا أحد أمرين : اما أن يعترفوا بأن ثقافة الانسان الأول كانت راقية ثم تدهورت ، واما أن يبحثوا عن انسان آخر وجد قبل آدم وكان أسبق عليه وكان يحيا حياة أكثر تأخراً من حياته ، أى أن يفترضوا وجود مرحلة وحياة وبشر قبل آدم . فتاريخ الثقافة بدأ - في رأى أصحاب هذه المدرسة - بظهور جنس بشرى متحضر على سطح الأرض ، ثم لم تلبث هذه الثقافة الاولى أن اتجهت وجهتين مختلفتين : اما الى تكوص وتدهور وانحطاط ترتب عليها ظهور المجتمعات المتوحشة ، واما الى تقدم وارتفاع ورفعة أدت الى ظهور الشعوب المتحضرة الراقية .

وقد ظهر هذا الاتجاه بشكل واضح جلى عند بعض رجال الدين واللاهوت على الخصوص في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ومن أكبر مشايخ هذه النظرة الاسقف هويتلى Whately اسقف كانتربرى في ذلك الحين . وقد كتب هويتلى في ذلك كتاباً بعنوان «مقال عن أصل الحضارة Essay on the Origin of Civilization» كان له دوى كبير في حينه . ويبنى هويتلى كل كتابه على حجة استقاها من نيبوهر Niebuhr أحد أعمدة النظرة التقدمية المتطرفين . وكان نيبوهر ينكر بشدة امكان نهضة الانسان الأول وتقدمه وارتقائه من مرحلة متوحشة اولى الى المراحل الأكثر تحضراً عن طريق التطور التلقائى الذاتى ودون تدخل أية عناصر أو عوامل أخرى خارجية ، وكان يتحدى العلماء التقدميين في أن يأتوا بمثال واحد لشعب بدائى واحد أمكنه أن يرقى الى مرحلة التحضر من تلقاء نفسه . انما البدائيون عنده ، وعند اتباع نظرية تدهور الثقافة

(١٢) Lewontin, R.C. ; The Concept of Evolution in International Encyclopedia of Social Science ; Art. " Evolution " .

الاولى ، سلالة متدهورة من شعب متحضر في الأصل . وقد أفلحت هذه الحجة في اغراء وجذب بعض العقول الكبيرة الممتازة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مثل الكونت دي ميسستر Count Joseph de Maist e ومن قبله دي بروسس De Brosse وجوجيه Goguet ومع ذلك فليس هناك من القرائن والدلائل والوقائع الاثنولوجية ما يؤيدها (١٣).

وعلى أى حال فان نظرية التقدم لا تنكر إمكان تعرض الثقافة الانسانية الى التدهور والانحلال ولكنها تعتبر ذلك التدهور مجرد حالة عرضية استثنائية كما ذكرنا وبذلك يمكن التفاوض عنها لأنها لا تؤثر في حقيقة الأمر في الاتجاه العام لسير الثقافة . وقبول مبدأ التقدم لا يعنى بالضرورة أن كل عناصر وفروع ثقافة شعب من الشعوب تتقدم وتتطور بنفس السرعة ونفس الخطوات ، فكثيراً ما يحدث أن تطرأ على إحدى الثقافات بعض الشروط والظروف العامة التي تؤدي الى تقدم بعض جوانب تلك الثقافة وارتقاء بعض ملامحها في الوقت الذي تتدهور فيه هذه الثقافة ككل بسبب نفس تلك الظروف العامة الطارئة . فالظروف العامة التي تجعل من « البدائيين » في غابات البرازيل مثلاً - على ما يقول تايلور - صيادين مهرة لحيوانات الغاب تؤدي في نفس الوقت الى تدهور ثقافتهم وحياتهم الاجتماعية العامة وتأخرها عن الثقافة الأوروبية الحديثة . فليس شرطاً أساسياً في الثقافة اذن أن التقدم الذي يصيبه أى عنصر من عناصرها يستلزم تقدم بقية عناصرها ومقوماتها ومكوناتها . بل الأكثر من ذلك أن التقدم الذي يحزره أحد العناصر الثقافية في مجتمع معين ، كثيراً ما يكون على حساب العناصر الأخرى ، أو على حساب تلك الثقافة كلها . فالمشاهد من الدراسات الاثنولوجية والانثروبولوجية على العموم وبخاصة عند الشعوب البدائية ، أن التقدم الاقتصادي مثلاً كثيراً ما يترتب عليه هناك ظهور أنواع جديدة من الشرور والمساوئ والردائل لم تكن موجودة من قبل ، أى ينتج عنه تدهور الناحية الخلقية .

كذلك لا يعنى قبول مبدأ تقدم الثقافة وارتقائها انكار كل الامتيازات والفضائل والحسنات على الشعوب البدائية التي تمثل مرحلة النوحش . ومن الأمثلة الطريفة التي يذكرها لنا تايلور في هذا الصدد مدى تمسك الكاريبيين بالأمانة الى جانب التواضع والسماحة ، الى حد أنه لو ضاع شيء ما من مكان ما فانهم يقولون على الفور وبدون أدنى تكلف كما لو كانوا يقررون مسألة بديعية لا يرقى اليها الشك : « لقد كان هنا أحد المسيحيين » أى الأوروبيين (١٤) . وأخيراً فان قبول مبدأ التقدم والتطور لا ينفي إمكان تخلف بعض العناصر الثقافية عن ركب

(١٣) المرجع السابق ، صفحتا ٥٩ ، ٦٠ . ويذكر لنا تايلور في ذلك انه طالما كان يسمع من فوق المنابر في الكنائس وهو صغير هجوماً عنيفاً على الراى الذى ينادى به علماء الاثنولوجيا من ارتقاء الانسان من مرحلة اولية منحلة الى مرحلة التحضر الراهنة . ولكن علماء الدين المحدثين انفسهم أصبحوا الآن لا يكادون يؤمنون بذلك رغم كل التقاليد الدينية . ولقد كان أهم ما يشغل بال تايلور في هذا الصدد هو أن يبعد الانثروبولوجيا عن سطوة الدين بقدر الامكان لكي يتفادها من الاضرار والأذى الذى اصاب بعض العلوم الأخرى مثل الفلك نتيجة لتدخل الدين فيها . راجع في ذلك :

Tylor, E.B. ; Primitive Culture, Vol. I, pp 35—41.

(١٤) والواقع ان تايلور لا يتردد في ان يعترف بان نظام الرق في العالم القديم كان اسماً وارقى من العبودية والرق في المستعمرات الافريقية تحت نير الاستعمار الأوربي الحديث ، وان العلاقات الجنسية عند الشعوب البدائية تنهض عن عناصر اسماً وأكثر تهدياً من نظرة الرجل للمرأة عند كثير من الشعوب الشرقية . وأخيراً يرى تايلور أن نظام مجالس شيوخ القبائل في تلك المجتمعات البدائية تكشف لنا عن درجة عالية من الحكم الديمقراطي هي اسماً ولا شك من الديكتاتورية الأوروبية في العصر الحديث مما قد يعنى ان تلك الشعوب البدائية تحظى بدرجة من النضج السياسى لا تحظى بها الدول الأوروبية التي تزج تحت نظام الحكم الديكتاتورى . - انظر في ذلك كتابنا عن « تايلور » .

التطور وبقائها على حالتها المتأخرة الراكدة في الوقت الذي تنتقل فيه الثقافة كلها من مرحلة الى أخرى ، وما يترتب على هذا الانتقال من تقدم وتعقد وتطور من البسيط الى المركب ومن المتجانس الى المتغاير على ما ذكرنا (١٥) .

(٣)

ويبدو أن معظم العلماء التطوريين في القرن التاسع عشر واول هذا القرن كانوا يذهبون الى أن الشعوب البدائية التي لا توجد الآن ، أو على الأصح التي كانت تعيش على أيامهم - تمثل أدنى المراحل التي مرت بها البشرية ، وأنه بناء على ذلك فإن ترتيب الشعوب والمجتمعات التي توجد الآن حسب درجة تقدمها وارتقائها إنما يعطينا صورة واضحة ومتكاملة عن كل المراحل التي مر بها المجتمع الانساني منذ وجد حتى الآن . وهذا معناه أن الاهتمام الزائد الذي كان يبدية هؤلاء العلماء بدراسة ما كان يعرف حتى عهد قريب باسم « الشعوب البدائية » لم يكن اهتماماً بتلك الشعوب لذاتها وإنما لاستخدامها في اقامة نماذج ومثل افتراضية كانوا يعتقدون أنها تمثل التاريخ المبكر للجنس البشري بعامة ، وتاريخ النظم الأوروبية بخاصة (١٦) . ولذا فليس من الغريب أن نجد علماء ذلك العصر يكتبون « ما كانوا يعتبرونه تاريخاً ، لأن كل العلوم والمعارف كانت تتجه في ذلك الوقت اتجاه تاريخياً في أساسه . وقد أخذ هذا الاتجاه النشوي Genetic الذي أثمر ثمرات طيبة في الفيلولوجيا يظهر في القانون واللاهوت والاقتصاد والفلسفة والعلم ، فكانت الجهود الدأبة العنيفة تبذل في كل ميدان للكشف عن اصول الأشياء : اصل الأنواع واصل الدين واصل القانون وما الى ذلك ، وهى كلها مجهودات ملحة كانت تهدف دائماً الى تفسير الشيء القريب بالشيء البعيد » (١٧) .

(١٥) المرجع السابق ذكره صفحات ٦١ ، ٦٤ ، وليس من شك في أن قبول مبدأ التقدم والتطور لا ينفي إمكان تخلف بعض العناصر الثقافية عن ركب التطور وبقائها على حالتها المتأخرة الراكدة في الوقت الذي تنتقل فيه الثقافة كلها من مرحلة لآخرى ، ويطلق تاييلور على هذه العناصر المتخلفة اسم البقايا أو المخلفات أو الرواسب Survivals . وقد كان تاييلور أول من استخدم هذا الاصطلاح في ميدان الانثروبولوجيا ثم لم يلبث أن شرع استخدامه في كتب الانثروبولوجيا والانثولوجيا ويقصد تاييلور بالبقايا والرواسب تلك العمليات الذهنية والأفكار والعادات وأنماط السلوك والمعتقدات القديمة التي كانت سائدة في المجتمع في وقت من الاوقات والتي لا يزال المجتمع يحافظ عليها ويتمسك بها بعد أن انتقل من حالته القديمة الى حالة جديدة فيها ظروف أخرى مغايرة كل التغيرات للظروف الاولى التي أدت في الاصل الى ظهور تلك الأفكار والعادات والمعتقدات ، وبذلك يمكن اعتبار هذه الرواسب بمثابة عناصر ثقافية لم تتطور على الإطلاق أو - على الأقل - لم تتطور بنفس السرعة ونفس النسبة التي تطورت بها الثقافة كلها (المرجع السابق ذكره) .

(١٦) مثال ذلك أن كتاب سير هنرى مين عن القانون القديم له عنوان فرعى هو : ارتباطه بالتاريخ القديم للمجتمع وعلاقته بالأفكار الحديثة

Its connection with the Early History of Society and its Relation to Modern Ideas,

كما أن عنوان أول كتب تاييلور هو : أبحاث في التاريخ القديم للجنس البشري

Researches into the Early history of mankind.

كما ظهرت دراسة سير جون ليوك عن هذا الموضوع ذاته تحت عنوان « اصل الحضارة The Origin of Civilization » وأخيراً فإن مقالات ماكليان جمعت في مجلدين بعنوان « دراسات في التاريخ القديم Studies in Ancient History »

(١٧) إيفانز ريتشارد : الانثروبولوجيا الاجتماعية ، ترجمة الدكتور أحمد أبو زيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٥٨ صفحة ٦٦ .

ولقد أدت تلك الافتراضات والدعاوى بأن الشعوب البدائية الحالية تمثل أدنى المراحل التي مرت بها البشرية الى الوقوع في كثير من الأخطاء نتيجة لاطلاقهم بعض الأحكام العامة غير الصحيحة والتي لا تستند في كثير من الأحيان الى حقائق ووقائع تعيينية مؤكدة . وقد اعتمد هؤلاء الكتاب بوجه عام على كتابات الرحالة والمبشرين الذين عاشوا بين تلك الشعوب « البدائية » وكانوا ينظرون اليهم والى حياتهم ونظمهم وثقافتهم من زاوية معينة ، وانعكست آراؤهم في كتابات علماء الانثروبولوجيا المتطورين بالذات . من ذلك مثلاً أن **سير جون لوبوك** Lubbock رغم علمه الفزير الواسع يذهب الى القول بأن كثيراً من الشعوب « البدائية » مثل الاندمان لا يعرفون الخجل أو العار وأنهم يتصرفون في كثير من الأحيان تصرف البهائم ، وأن سكان جرينلند لا يعرفون الدين أو الشعائر والطقوس الدينية بل وليس عندهم كلمة تشير الى الله . وساعد على صدور مثل هذه الأحكام تصور العلماء المتطورين أن النظم والثقافة السائدة في أوروبا تمثل بالضرورة أرقى ما وصلت اليه الانسانية وأن كل ما عداها يمثل مراحل أكثر تأخراً وانحطاطاً ، وأنه كلما كان الشعب أو القبيلة (متأخرة) عن الانماط السلوكية الأوروبية كلما كانت أقرب الى مستوى الحيوانات . (انظر مقالنا عن « المجتمع القديم » - المرجع السابق ذكره صفحة ٣٨) .

ولكن اذا كانت الغالبية العظمى من العلماء المتطورين يستعينون بالمقارنة بين الشعوب البدائية والمتقدمة للتعرف على المراحل المختلفة التي مر بها المجتمع البشرى والثقافة فقد كان هناك اتجاه آخر لا يقل أهمية عن ذلك ، وكان أصحابه يعتمدون في المحل الأول على النظم السائدة في العصور القديمة وكذلك على الكتابات الكلاسيكية لاستنتاج تلك المراحل . وقد ظهر هذا بوجه خاص عند بعض علماء القانون الذين اهتموا بالدراسات الانثروبولوجية بطريق مباشر أو غير مباشر من أمثال **سير هنري مين** Sir Henry Maine و **باخوفن** Bachofen . ولم يكن هؤلاء العلماء يشيرون في الاغلب في كتاباتهم الى النظم البدائية الا في القليل النادر ، ومع ذلك كان لهم أثر واضح في تقدم التفكير الاجتماعي والانثروبولوجي التطوري . وكتاب باخوفن بالذات عن « حق الام » (Das Mutterrecht) الذي صدر عام ١٨٦١ ، أي بعد سنتين اثنتين من ظهور كتاب داروين عن « أصل الأنواع » ملأه بالإشارات الى الميثولوجيا القديمة والآداب اليونانية واللاتينية ، وفيه يبين المؤلف ان الانتماء الى الام كان أسبق في الظهور على الانتماء الى الأب ، وأن طبيعة الاشياء تحتتم لذلك . فالقانون الطبيعي هو الذي يقضي بأهمية الام ، ولم تظهر سيطرة الأب وحقوقه الا في مرحلة تالية من تاريخ الانسانية . فالانسانية في بدايتها تحتاج الى الرعاية والعناية وهذا هو ما يمكن أن توفره المرأة دون الرجل ، لأن المرأة بطبيعتها أقدر على تحقيق السلام والمحبة كما أنها هي التي تزرع الخير في المجتمع . ولقد كانت الحضارات القديمة على العموم تعطي المرأة مكانة عالية مرموقة . وكثير من الاساطير يدل على ذلك كما هو الحال في اسطورة ايزيس المصرية . بل ان اول مظهر للعبادة - في نظر باخوفن - كان هو عبادة الآلهة الاناث وأصدق مثل على ذلك هو أن « آلهة » الأرض تتمثل في معظم الاساطير في شكل انثى وليس في شكل رجل . ولا يزال الكثير من المجتمعات الافريقية البدائية يتبع نظام الانتساب في خط الاناث والانتماء الى أهل الام دون أهل الأب مما يدل على قدم هذا النظام وعراقة (المرجع السابق : نفس الصفحة) .

فواضح إذن أن النظريات التي كان يضعها هؤلاء العلماء عن الماضي لم تكن تقوم على الخدس والتخمين فقط ، وإنما كان يداخلها - على ما يقول أيفانز بريشارد - « كثير من العناصر التقويمية أيضاً . فمعظم العلماء كانوا من الاحرار العقليين ، ولذا كانوا يؤمنون فوق كل شيء بالتقدم الذي كان يتمثل في التغيرات المادية والسياسية والاجتماعية والفلسفية التي كانت

حدث في إنجلترا في ذلك الوقت . فالتصنيع والديمقراطية والعلم وما إليها كانت تعتبر خيراً في ذاتها ، ولذا كانت تفسيراتهم للنظم الاجتماعية لا تعدو أن تكون موازين ومعايير نظرية لقياس التقدم ، بحيث توضع أشكال النظم أو العقائد كما كانت عليه في أوروبا وأمريكا في القرن التاسع عشر في طرف وتوضع النظم والعقائد البدائية في الطرف المقابل . وكل ما يتبقى بعد ذلك هو التنقيب في الكتابات الاثنولوجية عن وقائع تمثل كل مرحلة من هذه المراحل . وهكذا نجد أنه على الرغم من إيمانهم بأهمية المذهب التجريبي في دراسة النظم الاجتماعية، فإن علماء القرن التاسع عشر لا يكادون يقلون عن الفلاسفة الأخلاقيين في القرن الثامن عشر اعتماداً على الجدل والتفكير النظري والمسلمات التحكيمية ، وإن كانوا مع ذلك يشعرون بحاجتهم لتدعيم نظرياتهم بكثير من الشواهد والبيانات الواقعية ، وهي حاجة قلما كان الفلاسفة الأخلاقيون يشعرون بها « (١٨) » . ويلذهب إيفانز بريتشارد إلى أن السبب الأول لكل ذلك الخلط لا يرجع إلى اعتقاد علماء القرن التاسع عشر في التقدم ورغبتهم في الوصول إلى طريقة يمكنهم بها أن يعرفوا كيف حدث ذلك التقدم ، لأنهم - على ما يقول - كانوا يدركون تماماً أن النماذج التي يصفونها لم تكن سوى افتراضات لا يمكن تحقيقها ، وإنما كان ذلك الخلط يرجع في المحل الأول إلى الدعوى التي ورثها هؤلاء العلماء من عصر التنوير ، ومؤداها أن المجتمعات انساق طبيعية أو «كائنات عضوية» تتطور بطريقة معينة وتمر أثناء تطورها بمراحل ضرورية يمكن ردها إلى مبادئ عامة أو قوانين . ولكن تلك العلاقات المنطقية لم تلبث أن اعتبرت علاقات واقعية ضرورية ، « كما اعتبرت التصنيفات الرمزية للأصول مسالك تاريخية محتومة . » (إيفانز بريتشارد ، المرجع السابق ، صفحة ٧١) .

(٤)

ولقد وجدت النظرية التطورية كثيراً من المعارضة والنقد والهجوم نظراً للافتراضات الفلسفية التي كانت تسلم بها وبخاصة فيما يتعلق باستخدامها فكرة التقدم كمبدأ أساسي ولقلة الحقائق والوقائع المؤكدة اليقينية التي كان علماء القرن التاسع عشر يعتمدون عليها في التدليل على صدق آرائهم أو على الأصح تخميناتهم عن تطور النظم الاجتماعية والثقافات في خط واحد تلتزم به في جميع أنحاء العالم ، وكذلك نظراً لعجزهم عن إدراك « الابنية » الكلية الشاملة التي تنتظم عدداً من النظم المتشابهة المتسائدة تسانداً وظيفياً . فقد كان اهتمام العلماء في ذلك الحين منصرفاً إلى البحث عن الأصول الثقافية والاهتمام بموضوعات الدين والعائلة والقانون والتكنولوجيا وما إلى ذلك في حد ذاتها وليس كأجزاء في بناء اجتماعي واحد متكامل، ولذا فإنهم كانوا يدرسون « الثقافة البدائية » كمفهوم عام جداً وليس كمقولة واضحة ومحددة ، وبذلك أغفلوا دراسة التحولات الهائلة والنموالضخم التي كانت تتمثل في الحضارات الكبرى كحضارة مصر وبلاد ما بين النهرين ووادي السند والصين وتركوها للمستشرقين . (١٩) وعلى أي حال فإنه بانقضاء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وظهور ما يعرف الآن باسم الاتجاه البنائي الوظيفي تراجعت موجة النزعة التطورية التي سيطرت على الدراسات الاجتماعية والثقافية وأن لم تختف تماماً ، بل طرأ عليها كثير من التعديل نتيجة لتقدم المعرفة بالمجتمعات الانسانية وبطبيعة النظم الاجتماعية وتاريخها ، وذلك بعد أن ازداد الاتصال بتلك الشعوب وتقدمت الكشف

(١٨) المرجع السابق ، صفحة ٧٠ .

(١٩) Steward, J. H. : Evolution and Social Types, in Sol. Tax. (ed), op. cit., pp. 171-72 .

الاركيولوجية وتنوعت البحوث الميدانية ليس فقط بين الشعوب « البدائية » بل وايضاً في المجتمعات المختلفة التي تمثل مراحل الحضارة الانسانية ، وكذلك نتيجة لتقدم البحث في ميدان البيولوجيا ذاتها .

واذا كان داروين تعرض لدراسة التطور الاجتماعي بشكل سريع ومبتسر في كتابه « سلالة الانسان » فان الاهتمام بدراسة هذا الموضوع زاد بشكل واضح عند عدد من علماء البيولوجيا في القرن العشرين ، وانعكس هذا الاهتمام بشكل واضح في كتابات واحد من أكبر هؤلاء العلماء في عصرنا وهو **جوليان هكسلي** Julian Huxley حفيد توماس هكسلي الكبير الذي وقف الى جانب داروين ودافع دفاعاً حاراً عن نظريته في التطور وأصل الأنواع . ولقد حاول هكسلي أن يبقى على الاتجاه القديم الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر من محاولة إقامة علم تطوري للانسان والمجتمع ليستند الى أسس علمية متينة ، ويشمل تاريخ الكون منذ بداياته الاولى حتى آخر مرحلة من مراحل التطور البشري ، وكذلك الإبقاء على مقابلة التطور الاجتماعي بالتطور البيولوجي ، وفي ذلك يقول هكسلي نفسه في كتابه القصير المتعمق Evolution in Action : « ان العلم التطوري هو دراسة أو موضوع قائم بذاته ومتميز عن غيره من الدراسات والموضوعات ، ولكنه نتاج مشترك لعدد من فروع البحث المستقلة والدراسات المختلفة . ويستمد هذا الموضوع أكثر مكوناته وأهمها من البيولوجيا ولكنه يضم عناصر أخرى أساسية يستمد منها من بعض العلوم الطبيعية وهي الفيزياء البحتة والكيمياء وعلم نشأة الكون والجيولوجيا ، بالإضافة الى بعض المكونات والعناصر المستمدة من الدراسات الانسانية وهي التاريخ والعلم الاجتماعي والاركيولوجيا وما قبل التاريخ وعلم النفس والانثروبولوجيا » (٢٠) ولكن الواقع ان آراء هكسلي - رغم أهميتها وطاقاتها - لا تعبر عن رأي أو موقف كل علماء البيولوجيا . فكثير من هؤلاء العلماء يرتابون في امكان فهم التطور البشري عن طريق المماثلة بالتطور البيولوجي ، بل ان الكثيرين من هؤلاء العلماء يفضلون أن يتركوا للعلماء الاجتماعيين انفسهم مهمة انشاء علم الثقافة بما يتفق مع تصورهم الخاص لهذا العلم ومقوماته والاسس التي يمكن ان يستند اليها والموضوعات التي يعالجها والطريقة التي يعالج بها تلك الموضوعات .

ومع ان الغالبية العظمى من المتخصصين في العلوم الانسانية والاجتماعية لا يهتمون في الوقت الحالي بالدراسات التطورية . ويتجهون في دراسة الثقافة والمجتمع والنظم اتجاهها وظيفيا فان الغلة من العلماء التي لا تزال تولى اهتمامها لدراسة التطور يختلفون فيما يختلفون كثيراً حول ما اذا كانت حركة احياء النظرية هي استمرار للتطورية الكلاسيكية التي سادت في القرن التاسع عشر أو أنها نوع آخر جديد من التطورية يختلف كل الاختلاف في النظرة والمنهج عن تلك النظريات القديمة التي ظهرت في عدد كبير من الكتابات الأساسية وبخاصة في كتابات **سير ادوارد بيرنت تايلور** Sir Edward Burnett Tylor فبينما نجد عالم الآثار البريطاني الشهير **جوردون تشايلد** V. Gordon Childe وعالم الانثروبولوجيا الأمريكي المعاصر **ليزلي وايت** Leslie A. White يعتبران الاتجاه التطوري السائد الآن ، وهو ما يعرف عموماً باسم التطورية الحديثة او الداروينية الحديثة ، هو امتداد للاتجاه القديم ، فان عالم الانثروبولوجيا الأمريكي المعاصر ايضا الاستاذ **جوليان ستيوارد** Julian H. Steward يرى على العكس من ذلك أن هناك اضافات وتغييرات جوهرية ادخلت على النظرية الكلاسيكية بحيث لا تكاد نجد علاقة ما كان قائماً في

الماضي وما هو قائم الآن في مجال الدراسات التطورية . وهذا معناه أن العلماء « التطوريين » المعاصرين ينقسمون فيما بينهم الى مدرستين حسب تمسكهم بالتقاليد والتعاليم والمناهج او خروجهم عليها .

والواقع أن جوردون تشايلد وليزلى وايت اللذين يعتبران من أكبر المشايخين للاتجاهات القديمة يخرجان التطورية الكلاسيكية في كتاباتهما ببعض آراء سبنسر وماركس . فالمعروف أن ماركس لم يهتم بكتابات داروين الا من حيث انها افادته في موقفه العدائى من الدين والمثالية الفلسفية ، ولكن **فريدريتش انجلز** تأثر بداروين تأثراً عميقاً وبدأت على يديه عملية تطعيم النظرية الماركسية ببعض التأثيرات الداروينية عن طريق إبراز التكنولوجيا كوسيلة يعتمد عليها « الحيوان البشرى » للتكيف مع البيئة الطبيعية . . . وقد انعكست هذه النظرة الى الثقافة والمجتمع في كتابات جوردون تشايلد بالذات الذى كان يعتبر زيادة السكان والتكنولوجيا هما أهم معيارين يمكن أن نقيس بهما التقدم في المجتمع الانسانى . ولقد بلغ الأمر به في تقبله لفكرة التقدم بالمعنى الذى كان يسود في القرن الماضى وكذلك قبوله فكرة المماثلة بين التطور الاجتماعى والبيولوجى أنه كان يعتبر الثقافة مجرد وسيلة تلجأ اليها الشعوب والمجتمعات للتكيف مع البيئات الطبيعية التى تحيط بها حتى تستطيع أن تعيش وتتكاثر ، وهى - أى الثقافة - من هذه الناحية تشبه التغيرات والتعديلات الجسمية والفرائز التى تساعد الحيوان على بلوغ نفس الهدف ، وأن الاختراعات تشبه الطفرات البيولوجية Biological Mutations وهى أيضا تهدف الى التكيف مع البيئة (٢١) ولكنه يعترف في الوقت ذاته بأن بعض المجتمعات قد تصل الى درجة عالية جداً من التخصص مما يشل حركة تقدمها الى الامام ، ولكن هذا لا يمنع من أن تنتقل تكنولوجيا هذه المجتمعات اختراعاتها وعاداتها وأفكارها الى المجتمعات الأخرى مما يؤدى في النهاية الى تقدم الثقافة الانسانية ككل . وواضح هنا أن ما يهتم به جوردون تشايلد هو « الثقافة » في كليتها وشمولها وفي ذاتها وليس ثقافات مجتمعات معينة بالذات ، وفي هذا يشبه تشايلد العلماء التطوريين في القرن الماضى .

اما ليزلى وايت فانه يعترف صراحة بأنه من اتباع المدرسة التطورية القديمة وان كل ما يقال عن الداروينية الجديدة لا يقوم على أساس . ففي مقدمة كتابه « **تطور الثقافة** The Evolution of Culture » يقول : « اننى أقول بكل صراحة ويقين ان النظرية التى أعرضها هنا لا يمكن أن نسميها **بالتطورية الجديدة** ، وهو اصطلاح اقترحه لوى Lowie وجولد نفايزر Goldenweiser وبنيت Bennett و **نونومورا** Nunomura (فى اليابان) وغيرهم . فكلمة التطورية الجديدة كلمة مضللة استخدمت لكى توحى بأن نظرية التطور الآن تختلف بشكل ما عن النظرية التى ظهرت منذ ثمانين سنة مضت ، وهذا رأى أرفضه . فنظرية التطور التى أعرضها فى هذا الكتاب لا تختلف أدنى اختلاف عن تلك التى أعرضها تايلور فى كتابه **الانثروبولوجيا** Anthropology عام ١٨٨٠ وان كان نمو النظرية والتعبير عنها والتدليل عليها قد تختلف بطبيعة الحال - بل انها تختلف بالفعل - فى بعض النقاط عن النظرية القديمة . وقد تكون مصطلحات **اللاماركية الجديدة** او **الافلاطونية الحديثة** وغيرهما مصطلحات صحيحة ولكن ليس هذا هو الشأن بالنسبة **للتطورية الجديدة** او **الجاذبية الارضية الجديدة** . . . وما اليها » (٢٢) . ومثلما نظر جوردون تشايلد الى الثقافة فى عمومها

(٢١) Greene, op. cit ; p. 93 ; Childe, V. G. ; Social Evolution, Fontana Books, Ch. XII.

(٢٢) White, L. A. ; The Evolution of Culture, McGraw-Hill, N.Y. 1959, p. IX.

وشمولها كذلك فعل ليزلى وايت الذى حاول فى كتابه عن علم الثقافة The Science of Culture ان يتتبع المراحل الرئيسية التى مر بها التقدم الانسانى من العصر الحجري القديم الى ما يسميه بعصر القوة Power Age وهو العصر الحاضر ، وهو فى ذلك يذكرنا تماماً بما فعله علماء القرن التاسع عشر وبخاصة لويس مورجان الذى تتبع المراحل التى مر بها التطور البشرى من مرحلة الجمع والقنص الى مرحلة الصيد والقنص ومنها الى مرحلة الرعى فمرحلة الزراعة قبل أن يصل الى مرحلة الصناعة الحديثة . ولكن اذا كان مورجان يقيم نظريته على أساس اختلاف اشكال الحياة الاقتصادية فان ليزلى وايت يعتبر « الطاقة » هى المحك الاساسى الذى يمكن فى ضوءه معرفة مدى تقدم الثقافة والمجتمع . أو بقول آخر فان وايت كان ينظر الى التطور على أنه عملية كلية تشمل مختلف الثقافات التى تعتبر فى نظره وحدة كلية، كما أنه كان يعتبر الوظيفة الاولى أو الاساسية للثقافة هى التحكم فى « الطاقة » وتسخيرها لخير الانسان وصالحه وذلك على أساس ان كل ما يصدر عن الانسان ويؤلف جزءاً من ثقافته يحتاج فى أداء الى نوع ما من الطاقة ، ويستوى فى ذلك « صيد السمك أو صنع السلال أو أداء الشعائر أو مراعاة إحدى العادات الاجتماعية أو أداء الصلاة حتى ولو كانت صلاة صامتة » . وهذا نفسه يصدق على كل الظواهر والاحداث التى تجرى فى الكون سواء أكانت ظواهر وأحداثاً فيزيقية أم بيولوجية أم ثقافية . ، فهى كلها تحتاج الى طاقة كما أنها تعبر فى الوقت نفسه عن الطاقة . فالطاقة بذلك حسب تعبير ليزلى وايت المشهور « هى بعد كلي للثقافة » (٢٢) .

ولكن آراء تشايلد وليزلى وايت لا يمكن اعتبارها ممثلة للعلم الاجتماعى الحديث كما يقول چون جرين ، فقد تعرضت هذه الآراء للنقد اللاذع والمعارضة من علماء الانثروپولوجيا بوجه خاص الذين يرتابون فى أهمية التطورية الاجتماعية عموماً ، بل وأيضاً من العلماء التطوريين الآخرين الذين يدرسون التطور من زاوية أخرى مختلفة غير تلك التى نظر بها تشايلد ووايت الى المشكلة . وقد جاء معظم تلك الانتقادات والاعتراضات من جوليان ستيوارد الذى يقف - كما سبق أن ذكرنا - موقف المعارضة من التطورية الكلاسيكية التى كانت تبحث عن القوانين العامة التى تحكم تطور الثقافة الانسانية ككل ، وتحاول إعادة بناء التاريخ عن طريق افتراض سير الاحداث فى خط واحد أو طريق واحد Unilinear وتذهب فى ذلك الى تصور أن كل المجتمعات والثقافات لابد أن تمر بمراحل متتابعة محددة ومرسومة بدقة بحيث تكون كل مرحلة منها مترتبة على ما سبقتها من مراحل وتؤدى فى الوقت ذاته الى المرحلة التالية . فلقد نبذ جوليان ستيوارد منذ البداية فكرة البحث عن تلك القوانين التى يزعم التطوريون الكلاسيكيون - ومعهم تشايلد ووايت - انها تحكم التطور الثقافى والاجتماعى ككل ، ونادى بدلاً من ذلك بضرورة القيام بدراسات مقارنة للثقافات المختلفة للتعرف على الاسباب المؤدية الى تشابه بعض الملامح الثقافية فى كثير من أنحاء العالم رغم تباعد تلك المناطق . ذلك أن جوليان ستيوارد يؤمن بما يسميه بالنسبة الثقافية Cultural Relativism وبالتفرد التاريخى Historical Particularism

(٢٣) يذكر ليزلى وايت فى معرض حديثه عن المائلة بين الظواهر البيولوجية والثقافية ان الثقافة - من وجهة النظر الحيوانية ليست الا وسيلة لاستمرار عملية حياة احدى الانواع الحية وهو الانسان العاقل Homo sapiens . ويذهب وايت الى ان أى نسق ثقافى يتألف من ثلاثة مستويات أو طبقات افقية هى المستوى التكنولوجى الذى يؤلف أدنى هذه المستويات ، والمستوى الاجتماعى ثم المستوى الفلسفى الذى يعتبر اعلاها واسماها . ويؤلف النسق التكنولوجى الأساس الاول بينما تعتبر الانساق الاجتماعية وظائف للتكنولوجيا كما أن الفلسفات المختلفة تعبر عن القوى التكنولوجية وتعكس الانساق الاجتماعية . انظر .

White ; The Science of Culture, Farrar, Straus and Cudahy, N.Y. 1949, p. 366.

فكل ثقافة تخضع في رأيه لعملية تطور خاصة بها، وليس من الضروري بحال أن تتفق عمليات التطور الخاصة بمختلف الثقافات بعضها مع بعض ، ولذا فإنه يتعين على الباحث أن يدرس مختلف عمليات النشوء والتطور والارتقاء الثقافي كلا منها على حدة وأن يقيمها في ذاتها وفي حدود الظروف الخاصة التي تلبس كلا منها أيضاً ، وهذا معناه أنه بدلاً من اتباع نظرية التطور في خط واحد Unilinear Evolutionism فإن ستيوارد يذهب إلى القول بالتطور المتعدد الخطوط أو الطرق والسبل Multilinear Evolutionism ، وهو موقف شديد الشبه بموقف الأب قبلهم شميث Pater Wilhelm Schmidt الذي كان يرى أن الثقافة الإنسانية بدأت من قاعدة واحدة ذات مستوى منخفض ولكنها تشعبت إلى ثقافات عديدة مستقلة تطور كل منها تطوراً مستقلاً ومتمايزاً منذ مرحلة مبكرة . (٢٤) كذلك رفض ستيوارد بصراحة الفكرة التي كانت سائدة من قبل من أن التطور الثقافي هو امتداد للتطور البيولوجي ، أو أن هناك علاقة ضرورية بين التطور الثقافي و « التقدم » .

وواضح من ذلك أن نظرية جوليئان ستيوارد عن التطور الاجتماعي تختلف عن نظريات القرن التاسع عشر في أنها ترفض المماثلات البيولوجية كما أنها لا تهتم بتطور الجنس البشري ككل فضلاً عن أنها لا تعطي عناية كبرى لفكرة التقدم . ولكنها مع هذا كله لاتزال تحتفظ بنفس النظرة القديمة التي ترى أن التطورات الثقافية تخضع للقانون وأن التكيف مع البيئة الطبيعية هو عامل هام في التغير الاجتماعي . وفي هذه النقطة الأخيرة بالذات يختلف ستيوارد مع الكثيرين من علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا الذين يميلون إلى التهوين من شأن البيئة الطبيعية والدور الذي تلعبه الثقافة على أساس أن البيئة الواحدة قد يوجد فيها عدة أنماط ثقافية مختلفة مما قد يعني أن دور البيئة محدود في تشكيل الثقافة ، وأن النمط الثقافي بالتالي يتطور حسب عوامل وعناصر ديناميكية داخلية تتحدى كل التوقعات العلمية ، وهو أمر يرفضه جوليئان ستيوارد بقوة . وهذا لا يعني بطبيعة الحال أنه كان من أنصار مدرسة الحتمية الجغرافية أو حتى الحتمية الاقتصادية التي تعتبر شكل الإنتاج هو العامل المتحكم في النمط الثقافي السائد في المجتمع على ما كان يذهب إليه لويس مورجان في تصنيفه الشهير لأشكال الحياة الاقتصادية الذي سبقت الإشارة إليه (٢٥) .



وليست كل هذه المواقف جديدة تماماً في حقيقة الأمر ، إذ أنه باستثناء الثورة ضد المماثلة البيولوجية وتصور التطور الثقافي كامتداد للتطور البيولوجي فإن بدور هذه المواقف كلها ترجع إلى التفكير التطوري الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر وكذلك الانتقادات التي وجهت إلى هذا التفكير في أوائل القرن الحالي وتعني بذلك الانتقادات التي ظهرت في كتابات العلماء المعروفين باسم أصحاب مدرسة انتشار الثقافة Diffusion of Culture أو الانتشاريين Diffusionists من ناحية ، والمساجلات الطويلة بين العلماء الذين كانوا يرون أن الثقافة الإنسانية ظهرت في أول الأمر في مركز حضاري واحد انتشرت منه إلى بقية أنحاء العالم ، وهؤلاء

Ansari, G. ; Recent Trends in Cultural Anthropology, unpublished MS. p. 24.

(٢٤)

Greene, op. cit. ; pp. 98—99 ; Steward, op. cit, pp. 40—42.

(٢٥)

الذين كانوا يعتقدون بتعدد المراكز الثقافية والحضارية من الناحية الأخرى . فلقد أهتم كل هؤلاء العلماء بدراسة التشابه الجلى الواضح بين بعض العناصر والملامح الثقافية عند كثير من المجتمعات المتفرقة المتباعدة ، والبحث عن سبب هذا التشابه .

ولقد اتجهت آراء علماء القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إزاء هذه المشكلة اتجاهين رئيسيين : الاتجاه الأول هو الذى يذهب اليه أصحاب المدرسة التطورية التقدمية بالمعنى الذى رأيناه فى الصفحات السابقة ، وهؤلاء العلماء يردون تشابه الثقافة فى هذه المجتمعات الى تشابه الظروف السائدة هناك ، بمعنى أنهم يميلون الى إرجاع هذا التشابه الى توافر ظروف معينة مستقلة فى كل مجتمع من تلك المجتمعات على حدة وانفراد . وأصحاب هذا الرأى يستمدون اسمه من المبدأ القديم الذى كان سائداً فى فلسفة القرن الثامن عشر (عصر التنوير) عن تساوى البشر جميعاً وتشابه العمليات الذهنية عند جميع الناس والأجناس والشعوب ، على اعتبار أن الطبيعة الإنسانية واحدة فى كل زمان ومكان ، وأن ثمة قانوناً واحداً عاماً للنشوء والارتقاء والتقدم ، تخضع له كل المجتمعات الإنسانية . ويقول آخر ، يرد أصحاب هذه المدرسة تشابه العناصر الثقافية الى مبدئين متكاملين هما وحدة الطبيعة البشرية وتشابه الظروف السائدة فى تلك المجتمعات . وهذا هو ما يعبر عنه بعض العلماء بعملية نمو الثقافة ذاتياً وتلقائياً نتيجة لتوفر امكانيات اجتماعية مشتركة . والاتجاه الثانى فى تفسير هذا التشابه يتمثل عند الانتشاريين الذين أشرنا اليهم منذ قليل ، وهم يردون ذلك التشابه الى انتشار الثقافة وهجرتها وانتقالها من مصدر واحد ، أو من عدد معين من المصادر أو المراكز المشتركة المعنية . فالتشابه عندهم نشأ فى الواقع عن هجرة الثقافات ، أو بعض عناصرها على الأقل ، نتيجة للاتصال الثقافى بين تلك الشعوب والمجتمعات . وقد تكون هجرة العنصر الثقافى كاملة بمعنى أن ينتقل ذلك العنصر برمته دون أدنى تغيير أو نقصان ، أو قد تكون هجرته جزئية فننتقل بعض ملامحه فقط . ولكن كثيراً ما تخضع تلك الملامح الثقافية أثناء عملية الهجرة والانتقال الى تغيرات هائلة جوهرية وان كانت تحتفظ بعد ذلك ببعض خصائصها ومقوماتها الأصلية الأولى . (٢٦) فكان الانتشاريين يرفضون الأخذ بنظرية التطوريين على أساس أن الثقافات كثيراً ما تستعار ، وأن من الخطأ الزعم بأن تشابه الثقافات لا ينجم الا عن تشابه الظروف والامكانيات الاجتماعية .

فكان أصول الأفكار التى تسود الآن بين العلماء التطوريين المعاصرين وبخاصة فى كتابات جوليان ستيوارد ترجع الى مشكلة التعارض بين مبدأ النشأة المستقلة والتطور فى خط واحد ومبدأ الانتشار التى كانت سائدة فى كتابات القرن الماضى . ولكن الفارق الجوهرى هو أن كتابات العلماء المعاصرين تعتمد فى المحك الاول على الدراسات الميدانية ما أمكن ذلك وعلى الحقائق

(٢٦) راجع كتابنا من « تالور » صفحتى ٦٨ - ٦٩ . والخلاف بين التطوريين والانتشاريين يعتبر فى نظر المدرسة الوظيفية خلافاً عالياً . فالوظيفيون يعتبرون أعمال المرستين معا مجرد تخمينات لا تقوم على أساس علمى صحيح ، كما أنهم يعترضون عليهما لمحاولتهما تفسير الحياة الاجتماعية بالإشارة الى الماضى ، مما يتناقض مع طريقة البحث فى العلم الطبيعى . فكما إن العالم الذى يريد معرفة كيف يعمل الجسم البشرى لا يهتم بالتطور البيولوجى وإنما يحاول دراسة المسألة فى ضوء قوانين الفسيولوجيا . كذلك يهتم على الباحث الاجتماعى والأنثروبولوجى حين يدرس المجتمع أن يكشف فقط عن وظائف النظم الاجتماعية فى النسق الاجتماعى الذى تنتمى اليه دون أن يهتم بالتاريخ والتطور ، إلا أن ذلك من صميم عمل مؤرخ المجتمعات البدائية والأنثروبولوجى . - راجع فى ذلك على العموم كتاب : إيفانز بريتشارد ، الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، وكتابنا عن تالور ، صفحة ٧ .

المؤكدة اليقينية بعكس الحال في كتابات القرن الماضي التي كانت تعتمد على ما أسماه **دوجالد ستيوارت** Dugald Stewart بالتاريخ الظني أو التاريخ التخميني لمعرفة الصورة الاولى التي كانت عليها النظم الاجتماعية ، لاعادة تركيب تاريخ المجتمعات البشرية وتصنيفها من حيث درجة رقيها وترتيب مراحل الحضارة التي مرت بها هذه المجتمعات منذ نشأتها حتى الآن وذلك حسب نظام عقلي دقيق يرسمون هم أنفسهم خطته ويحددون خطواته تحديدا تعسفيا (٢٧) ، ولذا فكثيراً ما كانوا يصلون الى نتائج غريبة ومتناقضة . بل كثيراً ما كان العلماء الذين يستخدمون نفس الوسيلة ، ويتبعون نفس المنهج في دراسة نفس الموضوع يصلون الى نتائج مختلفة كل الاختلاف . فبينما نجد **سير هنري مين** H. S. Maine مثلاً يذهب الى ان العائلة الابوية التي ينتسب فيها الابناء الى الاب هي الشكل الاول للنظام العائلي على الاطلاق يزعم **باخوفن** Bachofen ان الإنسانية عرفت أولاً - بعد مرحلة الاباحية المطلقة - نظام العائلة الذي يركز على الانتساب الى الام قبل أن تصل الى العائلة الابوية . ومن الطريف أن مين وباخوفن نشرنا نتائج دراستيهما في نفس السنة (عام ١٨٦١) .



ومهما يكن من شيء فان معارضة الفالسية العظمى من التطوريين المعاصرين للنظرية التطورية الكلاسيكية لا تتوقف عند حد رفضهم فكرة المماثلة بين التطور البيولوجي والتطور الثقافي والاجتماعي وتوكيدهم لاهمية التفرد التاريخي والنسبية الثقافية ، وانما تذهب ببعضهم الى حد انكار أن يكون التنافس والصراع من وسائل ووسائل التقدم الاجتماعي على ما كان يذهب اليه هربرت سبنسر في نظريته عن البقاء للأصلح . فكلمة « الأصلح » - في رأيهم - اصطلاح غير دقيق ومضلل ، ولا يفيد بالضرورة الامتياز والسمو في الخصائص والقوى والقدرات في كل الاحوال ، اذ قد يكون « البقاء » من نصيب « الفرد » الذي ينجم أكبر عدد من الذرية حتى وان لم تكن لتلك الذرية خصائص وقوى وقدرات متميزة (٢٨) . وهذا معناه ان العلماء المعاصرين - ويشاركونهم في ذلك عدد من علماء البيولوجيا انفسهم - يميلون الى التشكك في الدور الذي يلعبه الانتخاب الطبيعي في التاريخ البشري والتهوين من أهميته وفعاليتها في ذلك التاريخ ، ومن هذه الناحية فانهم ينظرون الى الانسان على انه « حيوان » حامل للثقافة وناقل لها عن طريق المحاكاة والتعلم ، وهما عمليتان تختلفان كل الاختلاف عن عملية نقل الخصائص والصفات الفيزيائية عن طريق التكاثر البيولوجي . ومن هنا فان كلا من هاتين العمليتين تؤلف موضوعاً لعلم مستقل ومتمايز تماماً عن العلم الآخر ، وعليه فليس ثمة ما يدعو الى تفسير النظرية الاجتماعية تفسيراً بيولوجياً ، او صياغتها في حدود ألفاظ ومصطلحات البيولوجيا ، وان كان هذا لا يمنع من وجود بعض أوجه الشبه بين التطور البيولوجي والتطور الثقافي (٢٩) .

(٢٧) المرجع السابق (تايلور) صفحة ٢٤ .

(٢٨) على الرغم من أن جوليان هكسلي عالم بيولوجي فانه يقف موقفاً مماثلاً لذلك تماماً ، ويذهب الى أن التنافس داخل النوع الواحد لا يمكن أن يكون مصدراً للتقدم التطوري . وقد أثار هذا الموقف المعادي لنظرية سبنسر عن الصراع والتنافس كثيراً من التساؤلات نظراً لانغال الكثير من البيولوجيين والانثروبولوجيين على رفضها ، وما اذا كان هذا العداء نابعا من اسس علمية بحتة او أنه متأثر ببعض العوامل الاخلاقية مثل موقف النازيين في ألمانيا من الشعوب والسلالات الأخرى واستغلالهم فكرة الصراع والبقاء للأصلح في فرض سلطتهم على تلك الشعوب والسلالات . - انظر في ذلك : Greene, op. cit., p. 90.

Ibid., p. 91. (٢٩)

(٥)

الا أن العالم الذى أفلح فى تبديد أحلام جوردون تشايلد وليزلى وايت فى اقامة علم طبيعى للتطور التاريخى. وأسدل ستارا كثيفا على هذه الدعوة التى كانت تراود الكثيرين من علماء القرن التاسع عشر وعددا من العلماء المعاصرين هو **الفريدلوفز كروبر** Alfred Louis Kroeber الذى يصطرع فى كل كتاباته الاتجاه التاريخى مع الاتجاه العلمى ، أو المـؤرخ Historian أو « عالم التاريخ الطبيعى Natural Historian » على ما يقول جون جرين ، ويحاول كل منهما ان يتفوق على الآخر ويصرعه (٢٠) . ومع أن كروبر يرى ان الثقافة يمكن ان تخضع فى دراستها للمنهج التاريخى والمنهج العلمى الدقيق وأن الانثروپولوجيا علم انسانى وعلم طبيعى فى الوقت نفسه فقد كان يميل فى بداية حياته الى اعتبارها اقرب الى الدراسات الانسانية ، ولكن يبدو أنه غير رايه قبيل موته عام ١٩٦٠ وأصبح أكثر ميلا الى أن يدخل الانثروپولوجيا ضمن العلوم الطبيعية ، وذهب فى ذلك الى حد القول بأن علماء الانثروپولوجيا حين ينظرون الى « الإنسان » فانهم يفعلون ذلك باعتباره « حيوانا » وحسب وليس حيوانا له زوج أو حيوانا « خالدا » أو ما الى ذلك ، وعلى هذا الأساس فانهم يقارنونه بغيره من الحيوانات . وقد تابع كروبر هربرت سبنسر فى نظراته التى تميز بين اللاعضوى والعضوى وما فوق العضوى (أى الثقافة) وان كان يعترف فى الوقت ذاته بوجود اختلافات هامة بين التطور الثقافى والتطور العضوى ، لعل أوضحها هو أن الأنماط الثقافية الأساسية أقل ثباتا من الأنماط الفيزيكية التى تنتقل بالوراثة . وإذا كانت شجرة الحياة تتفرع دائما ولا تفعل أى شيء أساسى آخر غير ذلك التفرع ، وذلك باستثناء الفروع التى تذوى وتموت ، فان شجرة التاريخ الانسانى تتفرع على العكس من ذلك باستمرار وتسمح فى الوقت ذاته لفروعها بأن تتشابك وتنمو معا من جديد .

وتقوم كل آراء كروبر على التمييز بين المدخلين التاريخى والعلمى لدراسة الظواهر على ما ذكرنا . وهو فى ذلك يأخذ التاريخ بمعنى يختلف اختلافا جوهريا عن المعنى الشائع من أنه هو دراسة تتابع الظواهر والأحداث فى الزمن، وأنه بذلك يتناول دراسة أزمان كثيرة متتابعة . فقد كان كروبر يرى أن هذه نظرة خاطئة وفهم غير دقيق للتاريخ . إنما الذى يميز التاريخ فى نظره هو محاولة إعطاء وصف متكامل لموضوع الدراسة وليس معالجة النتائج التى كسبها ما يميز المنهج العلمى هو محاولة تحليل العمليات المختلفة فى حدود والفاظ كمية . وعلى هذا الأساس كان كروبر يعتقد فى إمكان استخدام المنهج التاريخى فى دراسة الأحداث والوقائع الحالية وكذلك فى دراسة الظواهر التى تحدث فى زمن محدود . وهذا هو ما يفعله العالمون الانثروپولوجى فى حقيقة الأمر حين يقوم بأبحاثه الميدانية التى تستهدف دراسة ثقافة مجتمع معين بالذات ، وهذا بالطبع علاوة على دراسة الظواهر المتتابعة التى تحدث فى أزمان متعددة . فكان ماهية التاريخ لا تنحصر فى عنصر الزمن ، كما أن الذى يميز الدراسة التاريخية هو الوصف التحليلي لأى مجموعة من الظواهر الثقافية فى موقف معين بالذات . وعلى ذلك فان الدراسة التاريخية تأخذ فى اعتبارها عنصر المكان الى جانب عنصر الزمان ، وعلى هذا الأساس يعتبر كروبر الدراسات الانوجرافية دراسات تاريخية على الرغم من أنها لا تتابع سير الأحداث فى الزمن أو تتناول أزمانا كثيرة ، أو هى بحسب تعبيره : « دراسة لا زمنية للتاريخ » وقد يبدو هذا

التعبير غريباً ... ولكن هذه الفكرة تلعب دوراً هاماً في تفكيره وفي تفكير معظم العلماء الأمريكيين المحدثين الذين يرون أن منهج الانثروبولوجيا الثقافية منهج تاريخي (٣١) .

ففهم التاريخ على أنه دراسة الظواهر والأحداث المتتابعة في الزمن فهم ضيق اذن في نظر كروبر . اذ بالإضافة الى المعنى الزمني الذي يتمثل في تتبع الظواهر خلال الزمن هناك المعنى المكاني للتاريخ، وهو يهتم بوجود الظواهر الثقافية المختلفة وتجاورها في مكان محدد بالذات . وهذا هو المحك الاساسي الذي تقوم عليه التفرقة بين « العلم » و « التاريخ » . فالعلم لا يهتم بمسائل الوجود في الزمان أو في المكان كما لا يهتم بمشكلات الكيف ، وانما يُعنى بالتجريد والبحث عن القوانين وعن الدقة والضبط في الأشياء التي يمكن قياسها ، ويستعين في ذلك باجراء التجارب الدقيقة ، وذلك بعكس المنهج التاريخي الذي لا يهتم بالوصول الى القوانين أو النظريات العامة ، بل ولا يستطيع الوصول اليها ، كما أنه لا يستطيع التنبؤ بالأحداث والوقائع المقبلة . وكل ما يمكن ان يفعله في هذا الصدد هو تبين نواحي الشبه بين الظواهر الثقافية والكشف بالتالي عن الأنماط . لا القوانين .

« ولكن على الرغم من كل هذه الاختلافات بين العلم والتاريخ وبالتالي بين المنهج المستخدم في العلوم الطبيعية والمنهج التاريخي ، فان كروبر يعتقد أنه يمكن تطبيق المنهجين على كل الظواهر الموجودة في الكون بغير استثناء ، وعلى ذلك فانه يمكن استخدامهما فعلاً في دراسة الثقافة والمجتمع مثلما يستخدمان في دراسة التشريح وعلم الفلك . وكل ما في الامر هو ان استخدام المنهج العلمي (أي منهج العلوم الطبيعية) يمكن أن يحقق نجاحاً أكبر ونتائج أكثر دقة في دراسة الظواهر العضوية ، بينما يناسب المنهج التاريخي دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية والسيكولوجية » (٣٢) . وبهذا التمييز بين العلم والتاريخ يهدم كروبر كما ذكرنا كثيراً من آمال العلماء التطوريين المحدثين ، وهو نفسه يقول في ذلك : « لو صحت هذه القسمة الثنائية فلن يكون ثمة مكان لتطورية وایت » .

ولقد حاول كروبر أن يعبر عن تلك الأفكار والتصورات تعبيراً عملياً ، وتبلورت جهوده آخر الأمر في كتابه الضخم عن « **صيغ النمو الثقافي** » (Configurations of Culture Growth) الذي حاول ان يتتبع فيه اتجاه المجتمعات المختلفة لتنمية ثقافتها والوصول بها الى أعلى مستوياتها وبخاصة في المجالات العقلية والجمالية . ولسم يهتم كروبر في هذا الكتاب الضخم بالبحث عن أسباب التغير الاجتماعي اعتقاداً منه بأن « **المهمة الأولى للأنثروبولوجي هي الكشف عن الطريقة التي تعمل بها الثقافات** قبل ان يحاول معرفة السبب الذي يدفع أي ثقافة لأن تتجه اتجاهاً معيناً بالذات وتتخذ طابعاً محدداً يميزها عن غيرها من الثقافات ، أي أن السؤال المهم بالنسبة لعالم

(٣١) انظر كتابنا : « البناء الاجتماعي » الجزء الأول « المفاهيم » ، الطبعة الثانية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٦٦ ، صفحة ٢٠٤ .

(٣٢) المرجع السابق ذكره - كذلك راجع على العموم :

Kroeber, A. L. ; History and Science in Anthropology, American Anthropologist, XXXVII 1935, pp. 539—69 ; Kardiner & Preble, op. cit., pp. 169—75.

الانثروبولوجى فى دراساته وأبحاثه هو : كيف ؟ وليس ، لماذا ؟ ولم يكن كروبر يقنع فى ذلك بالوصول الى تأويلات ايكولوجية او اقتصادية او تكنولوجية للتغير الاجتماعى على ما كان يفعل العلماء التطوريون من أمثال تشايلد او وايت اوحتى لويس مورجان ، وانما كان يحرص فى الوقت ذاته على دراسة التغيرات التى نجمت عن بعض الدوافع ذات الطابع البيولوجى التى تعبر عن نفسها تعبيراً ثقافياً ، ولكنه فى الوقت ذاته كان يرى أن التاريخ أوسع وأعمق. وأكثر تنوعاً من أن يرد الى مجرد عدد من المراحل المتتابعة (٢٢) . وعلى العموم فإنه يمكن القول ان موقف كروبر يتلخص فى أنه يعتقد أن مهمة الانثروبولوجى هى البحث عن « كيف تعمل الثقافة » ؟ فى الوقت الذى يبحث فيه عن حركات النمو الكبرى فى تاريخ الثقافة . وواضح من ذلك ان موقف كروبر لا يخلو من التناقض . فبينما يجده يهاجم التطوريين. التقدميين فإنه يحاول أن يعرف « التقدم » تعريفاً موضوعياً ، ولا يجد أثناء ذلك مفسراً من أن يعترف بأن بعض « مستويات » الثقافة الانسانية أعلى من البعض الآخر بنفس الطريقة التى تعتبر بها الثدييات أعلى وأرقى من بقية أشكال الحياة الدنيا البسيطة ، ولو أنه يرى - فى الوقت ذاته - أن من الخطأ أن يقنع الباحث بالبحث عن المحركات البيولوجية البحتة للتقدم . وهو يقصد بذلك بغير شك جوردون تشايلد الذى كان يعتبر أن استمرار الجنس البشرى فى البقاء وتكاثره عن طريق التوالد هما المحركان الأساسيان للحكم على درجة التقدم ، ويكاد يفشل كل ما عداهما من معايير ومحركات اضافية لا تنتمى الى المجال البيولوجى. ولكن لعل أهم نقطة من نقاط الضعف فى نظرية كروبر هى نظرته الى الانسان والحيوانات الاخرى بنفس النظرة ونفس الاعتبار . فإذا كان الانسان « حيواناً » كما يقول فإنه بغير شك حيوان « عقلانى » يملك القدرة على التفكير والتعقل واكتساب المعرفة ، وهى قدرة يبدو أنها لم تفارقه قط خلال كل تاريخه الطويل وإن اتخذت أشكالاً مختلفة . فليس السحر والخرافة مثلاً « وسائل لفهم الواقع والحقيقة » ، شأنهما فى ذلك شأن « العلم » تماماً . وإذا كان الانسان « الحديث » قد تمكن من « تطوير » المناهج والاساليب العلمية التى يستخدمها فى تحصيله للمعرفة وفهم الواقع والحقيقة فإن ذلك يدل على التقدم فحسب ، وهذه كلها - على أى حال - أمور لا تتوفر للحيوانات الاخرى .

وكل هذا يشير فى آخر الأمر الى أن المشكلات التطورية أخذت تتراجع بشدة وتتوارى من التفكير الاجتماعى والانثروبولوجى المعاصر ، وأعلى الاقل تتخذ شكلاً جديداً يختلف عما كانت عليه فى القرن الماضى ، وأن نظرية التقدم الاجتماعى عن طريق الانتخاب الطبيعى لم تعد تؤخذ بعين الاعتبار الآن ، وأنه بدلاً من محاولة إبراز وتوكيد النواحي البيولوجية فى التطور البشرى ومقابلتها بالتطور الاجتماعى والثقافى فإن العلماء المعاصرين يفضلون أن ينظروا للإنسان على أنه « حيوان ناقل للثقافة » أو حامل لها . وبذلك فإنهم يميزون بين الإنسان وبقية الحيوانات تمييزاً قاطعاً يكاد يماثل ما كان عليه الموقف قبل عصر داروين .

وجانب كبير من مسئولية انحسار التطورية الكلاسيكية يقع على عاتق النزعة البنائية الوظيفية التى سيطرت على الدراسة الاجتماعية والانثروبولوجية ابتداءً من القرن الحالى ، وخاصة بعد أن ثبت

تطبيق ذلك الاتجاه في دراسة المجتمع فائدته في إيجاد حلول عملية لكثير من المشكلات الاجتماعية سواء في المستعمرات حيث كان يعيش معظم الشعوب « البدائية » التي كانت تؤلف المجال الوحيد للدراسات الانثروبولوجية في بداية ظهور الانثروبولوجيا كعلم ، أو في المجتمعات الاوربية ذاتها التي اهتم علماء الاجتماع فيها بدراسة النظم والمشاكل الاجتماعية في ضوء البناء الاجتماعي الكلي . وبذلك مر تاريخ الفكر الاجتماعي والانثروبولوجي بفترة لم يكن ثمة فيها من يقف في وجه ذلك الاتجاه المعادي للتطورية أو « ضدالتطوري Antievolutionary » سوى عالم الاجتماع الأمريكي كيلر A. G. Keller وعالمى الانثروبولوجيا الأمريكيين ليزلى وايت وجوليان ستيوارد، وعالم الآثار البريطاني جوردون تشايلد (٢٤) هذا بالطبع الى جانب تلاميذهم الذين لا يزالون يحملون لواء النزعة التطورية ويعملون على « تطويرها » ان صح هذا القول .

ويمكن القول بوجه عام ان التطورية المعاصرة تختلف عن النظريات السابقة في ناحيتين أساسيتين ، تتعلق الأولى منهما بأشكال التكيف الثقافي التي يعتقد العلماء التطوريون المعاصرون ان التغيرات التطورية تتم من خلالها وعن طريقها ، فقد حلت فكرة التكيف الثقافي محل البحث عن الاصول الأولى التي كانت تشغل أذهان التطوريين السابقين ومحل مبدأ الصراع . واما الناحية الثانية فتتعلق بمحاولة التوفيق بين بعض الاتجاهات والمبادئ التي كانت تعتبر متناقضة في الماضي ، والعمل على ادماجها كلها معا في وحدة متكاملة .

ولقد سبق ان رأينا كيف لجأ جوليان ستيوارد الى فكرة « الايكولوجيا الثقافية Cultural Ecology » للتعبير عن تكيف الثقافة للبيئة الطبيعية كمظهر هام من مظاهر العملية التطورية ، بينما ذهب بعض العلماء الآخرين الى ان عملية التكيف لا تشمل البيئة الطبيعية فقط بل وكل عمليات التوافق مع النظم والانساق الاجتماعية الاخرى ، وبذلك فان الاختراعات والاكتشافات الجديدة والاستعارات الثقافية وكل أنواع التغير تؤلف المادة الخام للتغير التطوري في الثقافة . وبذلك أمكن للعلماء المعاصرين ان يسقطوا من حسابهم تماماً فكرة « حتمية التقدم » التي كان يتمسك بها التطوريون القدامى ، خاصة وأن الدراسات الانثروبولوجية الميدانية الحديثة كشفت عن تفاوت المجتمعات الانسانية المختلفة ، بل وايضا المجتمعات التي توصف عادة بأنها « بدائية » - في درجة « التقدم » أو « التطور » . فبينما وصل بعضهما - على ما يقول سرفيس Service الى حد « الثورة الجارفة » لا يكاد البعض الآخر يكشف عن أى درجة من التقدم وانما يعيش في حالة غريبة من الركود أو « الاستقرار Stability » ونظرية التطور عن طريق التكيف تسمح بقبول هذا التفاوت والتسليم به ، كما تقبل امكان وجود الركود والتطور جنباً الى جنب ليس فقط في المجتمع الانساني ككل بل وايضا في كل مجتمع وفي كل ثقافة على حدة . بل ان « الاستقرار » قد يكون دليلاً على نجاح عملية التكيف لان الثقافة التي يتم تكيفها بنجاح تميل الى رفض أى تغيرات اخرى وهذا نفسه قد يوضح السبب في أن الثقافة التي قد تكون

(٢٤) انظر في ذلك المقال الرابع الذي كتبه المان سرفيس Elman R. Service « عن التطور الثقافي

Cultural Evolution » في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » .

International Encyclopedia of Social Sciences, Art, Evolution.

« راقية » في احدى مراحل حياتها قد تعجز عن أن ترتفع الى مستويات أعلى وارقى في المراحل التالية نظراً لنجاحها السابق ، رغم ما قد يبدو في هذا من تناقض .

ويشغل العلماء التطوريون المعاصرون أنفسهم بعدد من الامور والمشكلات التي لم تكن تجد كثيراً من العناية من جانب العلماء السابقين . ولعل أول هذه الامور هي : ما الذي يتطور ؟ هل هي الثقافة ككل التي كان علماء القرن التاسع عشر يتصورون أنها تمر خلال عدد من المراحل الكبرى ، أم أن الذي يتطور هو بعض الانساق الاجتماعية المعينة بالذات ؟ والتوفيق بين الرأيين ، بل والجمع بينهما أمر ممكن وميسور وصحيح في نظر العلماء المعاصرين . ذلك أن تطور « الكل » هو نتاج وحسيلة تطور المجتمعات الجزئية المعينة . وبذلك فليس هناك في الحقيقة سوى عملية تطورية واحدة وان كان يتدخل في هذه العملية عنصر « انتخاب » الملامح التي يتم تطويرها عن طريق التكيف في انساق معينة . وهذا هو السبب في اختلاف المجتمعات وتفاضلها بعضها عن بعض ووصولها الى مستويات متفاوتة من الرقى . ويطلق **مارشال ساليبرز Marshall** على ذلك اسم « المنظور التطوري الخاص أو المحدد » الذي يؤدي الى ظهور التنوع والاختلاف نتيجة للتغيرات الناشئة عن التكيف في مجتمعات معينة ، وهو يتميز عن « المنظور التطوري العام » الذي يعتبر مقياساً للتقدم (٢٥) .

والمشكلة الثانية الهامة التي يوليها العلماء المعاصرون كثيراً من اهتمامهم هي : كيف يتم التطور ؟ وهل يكون ذلك حسب خطة مرسومة بشكل أو بآخر أو أنه يتم بطريقة لا شعورية ولا عقلانية ويخضع لعوامل لا يدركها الانسان ؟ وهنا أيضاً نجد نفس محاولات التوفيق والجمع بين وجهتي النظر . فليس من شك في أن تقدم الافكار له دخل كبير في تطور الثقافة . وكثير من هذه الافكار يدركها الانسان ادراكاً واعياً وتقوم على اساس عقلانية رشيدة كما هو الحال في العلم والهندسة بل وفي كثير من النظم الاجتماعية . فبعض النظم السياسية مثلاً تنشأ « عمداً » نتيجة لمحاولة ايجاد حلول للمشكلات الاجتماعية والاقتصادية . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من أن تظهر الى جانب ذلك نتائج لم تكن متوقعة ولم يعمل حسابها من قبل . واذا كان عنصر « الانتخاب » يظهر في هذه الحالة فإنه لا يمكن اعتباره مساوياً للانتخاب الطبيعي في البيولوجيا ، لان عملية « الانتخاب الثقافي » تخضع في كثير من الاحيان لقدرة الانسان على تحليل سلوكه وعلى التنبؤ بمستقبل الاحداث (وان كانت هذه التنبؤات لا تتحقق في كثير من الاحيان) وكذلك قدرته على ترتيب اموره وتديرها في ضوء هذه التنبؤات . وهذه كلها خصائص انسانية لا تتوفر في الكائنات الحية الاخرى . ومن الصعب أن نعتبر الوعي أو الإدراك والفطنة التي يبيدها الانسان نجوا للاحداث مساوية للحتمية التي كان يقول بها العلماء التطوريون القدامى .

والمشكلة الهامة الثالثة والاخيرة التي يهتم العلماء المعاصرون بتوضيحها في دراساتهم

وبحوثهم هي : أين يمكن البحث عن الدوافع التطورية ؟ وأين تكمن هذه الدوافع ؟ هل هي توجد في وسائل الإنتاج أو في التكنولوجيا أو في صراع الطبقات أو في تقسيم العمل ، أم هل هي قوة غيبية من قوى الكون يصعب ادراكها وتحديداتها ؟ وواضح أن بعض هذه « الدوافع » له صلة وثيقة بالظروف والأوضاع العامة التي تسود المجتمع الصناعي الحديث . ويجب ألا ننسى أن الثورة الصناعية كانت من أهم العوامل التي ساعدت على ظهور التفكير التطوري في القرن التاسع عشر بعد أن شاهد علماء ذلك القرن التفاوت الشديد بين أشكال الحياة الاقتصادية « المتخلفة » أو « التقليدية » كالوعى والصيد والقمص والزراعة من ناحية والصناعة من ناحية أخرى . ولكن مع ذلك فإن العلماء المعاصرين يميلون إلى عدم ربط التطور بأشكال الحياة الاقتصادية وحدها في جميع الحالات . فثمة تطورات هائلة تمت في المجال السياسي مثل تغير التنظيم القبلي البدائي الذي يقوم على نظام الرئاسة أو الرعامة التقليدية التي تنحصر في « أيدي شيوخ القبيلة » ، وتطور هذا التنظيم في المجتمعات التقليدية ذاتها إلى أن وصل إلى مرحلة تكوين الامبراطوريات الكبيرة . وأصدق مثل لذلك هو ما حدث في حضارات أمريكا الجنوبية وظهر بعض الامبراطوريات العملاقة التي قام بتأسيسها الإلهائي الأصليون هناك . وعلى ذلك فإن من الأسف والأسف في رأي هؤلاء العلماء - افتراض أن « التطور » يحدث دائما وفي كل الأحوال في قطاع معين بالذات من قطاعات الثقافة ، وأن الأمر يتطلب مزيداً من البحث والدراسة بقصد التعرف على مزيد من الحالات والحصول على مزيد من الأمثلة الخاصة بالتغير ، وهذا هو الهدف الأخير من قيام هؤلاء العلماء بالبحوث والدراسات الميدانية التي تغطي كل أنواع المجتمعات الإنسانية بعد أن كان علماء القرن التاسع عشر يكتفون بالتأمل النظري في وضع نظرياتهم أو يستعينون بما كتبه الرحالة والمبشرون من الشعوب « البدائية » ، وبعد أن كان العلماء في النصف الأول من القرن العشرين يقتصرون بحوثهم ودراساتهم الميدانية على تلك الشعوب « البدائية » وحدها (٢٦) .



والخلاصة هي أن معظم الأنثروبولوجيين الثقافيين لم يعودوا يحفلون بدراسة الثقافة الإنسانية كلها بنفس الطريقة التي كان يستعملها علماء القرن التاسع عشر . ومع أنهم لم يعودوا يهتمون بتتبع المراحل التي مرت بها هذه الثقافة والسبل التي سلكتها في انتقالها وهجرتها وانتشارها في مكان معين يفترضون أنه موطنها الأصلي فإنهم لم ينبذوا المنهج التاريخي تماماً وإنما يستخدمونه بطرق أخرى مختلفة تتفق مع تغير النظرة إلى الأنثروبولوجيا ذاتها . فالأبحاث النشائية الآن في الأنثروبولوجيا الذي يميل نحو تركيز الدراسات العقلية أو الميدانية على مجتمعات محلية محددة اقتضى من الأنثروبولوجيين الثقافيين أن يكتفوا بدراسة الثقافة التقليدية في ذلك المجتمع بالذات والتغيرات التي طرأت عليها نتيجة للاحتكاك الثقافي دون أن يضطروهم الأمر إلى البحث عن أوجه الشبه أو الاختلاف بين هذه الثقافة المعينة وغيرها من الثقافات في بقية أنحاء العالم وفي العصور والأزمان السابقة ، أو محاولة ترتيب هذه الثقافات بحسب رقيها أو انحطاطها مع تبين موضع تلك الثقافة المحددة من النسق كله .

« ويظهر ذلك بشكل واضح في كتابات فرانز بواز Franz Boas الذى يعتبر بحق شيخ الانثروبولوجيين فى أمريكا . فقد كان بواز يعارض بشدة الفكرة السائدة عن وجود صيغة واحدة ثابتة للتطور الثقافى ، تنطبق على الماضى مثلما تنطبق على المستقبل بالنسبة لكل المجتمعات وبغير استثناء ، وان التطور الثقافى يسير دائماً من البسيط الى المركب فى مراحل معينة ومرسومة تحدد بالضرورة درجات التقدم التى أحرزها الجنس البشرى كله . ولكن ذلك لم يمنعه من أن يؤمن بإمكان دراسة التطور فى نطاق كل ثقافة على حدة ، كما لم يمنعه من الاقرار بحدوث التقدم فى بعض ميادين الثقافة كالقيدم فى ميدان التكنولوجيا مثلاً . ومن هنا كان بواز يرى ضرورة الاكتفاء فى الأبحاث الانثروبولوجية بدراسة ثقافات معينة بالذات مع تتبع انتشار سماتها وملامحها فى مناطق ثقافية محددة وليس فى العالم أجمع ، وذلك تبعاً لتوفر المعلومات والحقائق والبيانات اليقينية المؤكدة . فلم يكن استخدام المنهج التاريخى فى نظر بواز معنى اذن البحث عن تاريخ ثقافة الجنس البشرى كله ، وإنما هو دراسة تاريخ ثقافة مجتمع محدد بالذات ، كما أن الانثروبولوجيا ذاتها لم تكن تعنى عنده دراسة تطور الثقافة البشرية ومراحل ذلك التطور بقدر ما كانت تعنى دراسة ثقافات معينة يؤلف كل منها وحدة وظيفية متكاملة ومتماسكة . ولسنا نقصد بذلك أن بواز أسقط من حساباته كلية مسألة الاهتمام بالتاريخ الفلسفى للحضارة الانسانية ، وكل ما فى الامر هو أنه كان يرى أن الوقت لم يحن بعد لمعالجة مثل هذا الموضوع الشائك المعقد ، وأنه يتعين على العلماء قبل أن يقدموا على مثل هذه الدراسة ان يدرسوا أولاً ديناميات الثقافة وعمليات التغير الثقافى التى تحدث بالفعل فى ثقافات محددة ومعينة بالذات دراسة تفصيلية مركزة ، وأن ينتقلوا بعد ذلك الى تحليل عمليات التغير الثقافى فى هذه الثقافات تحليلاً مقارناً لتحديد النماذج الثقافية الاساسية التى ينطوى عليها تاريخ الثقافة الانسانية كلها . وهذا معناه ببساطة ان الخطوة الاولى التى يجب أن تقوم بها الانثروبولوجيا الثقافية قبل أن تشغل نفسها ببحث مشكلات تطور الثقافة فى عمومها ، هى دراسة العمليات الثقافية التى تحدث فى المجتمعات القائمة الآن بالفعل . فلكل ثقافة تاريخ خاص بها نشأ نتيجة التطورات الداخلية التى حدثت فى تلك الثقافة وحدها ، وكذلك نتيجة للتأثيرات الغريبة الطارئة التى تتعرض لها هذه الثقافة من الخارج . وعلى ذلك فليس هناك أية « ضرورة » سيكولوجية تحتم سير التطور فى العالم بأسره حسب خطوات معينة بالذات ، كما أن أية محاولة لتحديد مثل هذه المراحل التطورية لن تساعد بحال على تفسير تاريخ الثقافة فى أى مجتمع واحد معين » (٢٧) .



المراجع

- Adams, A. ; **The Eternal Quest**, Constable, London 1970.
- Alland, A. ; **Evolution and Human Behavior**, Tavistock, London 1967.
- Bidney, D. ; **Theoretical Anthropology**, Columbia Univ. Press, N.Y. 1954.
- Childc, V. G. ; **Man Makes Himself** ; Mentor Books, N.Y. 1955.
- ; **Social Evolution** ; Fontana Library, London 1963.
- Goldschmidt, W. ; **Man's Way** : Holt, Rinehart Gwinston, N.Y. 1959.
- Greene, J. C. ; **Darwin and the Modern World View**, Mentor, N.Y. 1963.
- Harris, M. ; **The Rise of Anthropological Theory**, Crowell, N.Y. 1970.
- Huxley, J. ; **Evolution in Action**, Harper and Brothers, N.Y. 1957.
- Kardiner, A and Preble, E. ; **They Studied Man**, Mentor, N.Y. 1963.
- Kroeber, A. L. (ed.) **Anthropology Today**, Chicago Univ. Press, 1953.
- Peacock, J. L. & Kirsch, A.T. ; **The Human Direction**, Appleton-Century-crofts, N.Y. 1970.
- Pfeiffer, J. E. ; **The Emergence of Man**, Thomas Nelson, 1970.
- Rodnick, D. ; **An Introduction to Man and His Development**, Appleton-Century-Crofts, N.Y. 1966.
- Steward, J. ; **Theory of Culture Change**, Urbana, Illinois U.P. 1955.
- Tax, Sol (ed). ; **Evolution After Darwin** (3 Vols), Chicago U.P. 1960.
- White, Leslie A. ; **The Science of Culture**, Farrar Straus and Cudahy, N.Y. 1949.
- ; **The Evolution of Culture**. McGraw-Hill, N.Y. 1959

★ ★ ★

الأصول البشرية *

بقلم : د . ر . بيليه
ترجمة : فاروق مصطفى اسماعيل

مقدمة

ربما كان أشهر اجتماع عقدته الجمعية البريطانية هو ذلك الاجتماع الذي تم عام ١٨٦٠ في اكسفورد أى منذ أكثر من مائة سنة . فلقد عقد هذا الاجتماع في العالم التالى مباشرة لظهور كتاب تشارلز داروين عن « أصل الأنواع » وهو الكتاب الذى أدى ليس فقط الى انقسام الناس بين النظرية البيولوجية من ناحية والنظرية الدينية والراى الشائع بين عامة الناس من ناحية اخرى ، بل انه أدى أيضاً الى انقسام البيولوجيين على أنفسهم . والمناظرة الحادة التي جرت بين كل من هكسلى وغيرهما من أقطاب الداروينية واسقف اكسفورد صمويل ويلبرفورس معروفة . خلال هذه المناظرة سأل ويلبرفورس هكسلى متهماً عما اذا كان انحداره من سلالة القردة جاء من ناحية الأب أو من ناحية الام ، ويقال ان هكسلى اجاب على ذلك :

• العنوان الاصلى لهذا المقال هو Human Origins ، وقد نشر في مجلة "Advancement of Science" عدد مارس ١٩٦٨ صفحات ٣٦٨ - ٣٧٨ . ومؤلف المقال استاذ مساعد فى الانثروبولوجيا الفيزيائية بمعمل دكويرن Duckworth Laboratory ، التابع لكلية الانثروبولوجيا بجامعة كامبردج ، وقد راجع الترجمة الدكتور احمد ابو زيد .

« اذا سئلت عما اذا كنت اختار بين الانحدار من ذلك الحيوان المسكين ذى الذكاء المحدود والمشية المنحنية والذي يوزع ابتساماته وأصواته في كل مكان ، وبين الانحدار من صلب رجل على درجة عالية من القدرة والمهارة ويحتل مكانة مرموقة ولكنه يستغل هذه الملكات في الاستهزاء بالباحثين المتواضعين عن الحقيقة والعمل على هدمهم ، فاننى لا أتردد في الإجابة على هذا السؤال . »

ومع أن كتاب داروين قد غطى النظرية التطورية ، فالظاهر أن ما تضمنه من امور تتعلق بالانسان هي التي سببت معظم القلق ليس فقط لعلماء البيولوجيا ورجال الدين بل ولغيرهم أيضاً . فالمعروف مثلاً أنه في نفس ذلك العام (١٨٦٠) سألت زوجة أحد قساوسة كاتدرائية ورسستر زوجها : « هل صحيح أننا ننحدر من سلالة القرود ؟ اننى أرجو يا عزيزى ألا يكون ذلك صحيحاً ، ولكن لو صح ذلك ، فاننا نرجو ألا يصبح معروفاً » . كيف يمكن أن يكون الانسان الملاك الضعيف له مثل هؤلاء الأجساد المتوحشين !

وفي عام ١٩٧١ أصدر داروين كتاباً آخر بعنوان « أصل الانسان » خصصه بالذات لموضوع التطور البشرى ، وقد بين فيه - وبطريقة متعمقة - الحجة التي تميز كل كتاباته - انه على الرغم من أن أسلاف الانسان ليسوا مطابقين تماماً أوحثى يسهبون الى حد كبير القرود العليا الموجودة في الوقت الحالي فانه يمكن وصفهم حين يتم الكشف عنهم بأنهم قرود عليا . ويستطرد داروين قائلاً : « ومن الطبيعي أن يدفعنا ذلك الى التساؤل عن مسقط رأس الانسان . . ؟ ففى كل اقليم من الاقاليم الكبرى في هذا العالم ترتبط الثدييات الموجودة حالياً ارتباطاً وثيقاً بالأنواع المنقرضة في نفس الاقليم ولذا فمن المحتمل أن افريقيا كانت مأهولة فيما مضى بأنواع من القرود العليا المنقرضة والتي لها صلة وثيقة بالقرود الأفريقية والشمبانزى ، ولما كان هذان النوعان أشد الأنواع شبيهاً بالانسان الآن فانه من الأرجح أن يكون أسلافنا الأوائل قد عاشوا على القارة الافريقية وليس في أى مكان آخر » .

وهذا معناه انه منذ مائة عام تقريباً استنتج تشارلز داروين وجود صلة قوية بين الأسلاف المبكرين للانسان والقرود العليا ، وانه من الأرجح أن يكون هؤلاء الأسلاف من البشر الأوائل قد نشأوا في افريقيا .

وما أريد أن أفعله هنا هو أن أذكر لكم شيئاً عن بعض الاكتشافات المثيرة التي حدثت في السنوات القليلة الماضية ، وهي اكتشافات بدأت تلقى ضوءاً على تلك التأملات الداروينية التي مضى عليها الآن قرن أو أكثر . ولكن قبل أن أتكلم عن الاصول البشرية أعتقد انه ينبغي أن أبدأ بشرح بعض الكلمات التي سوف استخدمها .

المصطلحات :

يقسم علماء الحيوان الثدييات الى عدد من المجموعات الأساسية التي تعرف باسم « الرتب orders » ، وتعرف الرتبة التي ينتمى اليها الانسان هو وأقرب الأنواع الاخرى اليه ، أى القرود العليا والنسانيس . والقرود شبيهة بالبشرية وأسلافهم باسم « الرئيسات Primates » . وتنقسم هذه الرتب بدورها ثانية الى أقسام فرعية . فالقرود العليا الموجودة الآن مثل الشمبانزى والفوريللا والسعلاة orangutan تؤلف عائلة واحدة تعرف باسم « القرديات Pongidae » ، ويدخل في هذه العائلة أيضاً أسلافها المنقرضون ، ولذا فان لهذه العائلة

بعداً زمنياً . ومن ناحية أخرى فإن الجنس البشري بكل فروعه الموجودة حالياً أو التي انقرضت يؤلف عائلة أخرى تعرف باسم « **الآدميات** Hominidae » . وقد يمكن أن نطلق على هذه الكائنات التي تضمها هذه العائلات المصطلحات العامة الأكثر شيوعاً وهي Pongids و Hominids (١) وهما مصطلحان مرادفان إلى حد كبير للكلمتي « قرد » و « إنسان » ، وإن كانا يستخدمان استخدامات أكثر دقة .

وكما بين داروين نفسه فإن أوجه الشبه بين « **الآدميات** » و « **القرديات** » أقوى وأشد منها بينهما وبين أى عائلة أخرى من العائلات الرئيسية . ولقد اثير جدل طويل استمر أكثر من مائة سنة حول تحديد الوقت الذي انقسمت فيه هذه الرئيسات المبكرة لأول مرة ونشعبت إلى السلالة البشرية والسلالة القردية . وقد تبدلت التقديرات وتراوح بحث يذهب بعض الثقة إلى أن هذا الانشقاق حدث في فترة زمنية مبكرة ، بينما يرى البعض الآخر أنه حدث منذ عهد قريب . ومع أننا لا نلنا نجهل التاريخ الدقيق لهذا التفرع ، فإننا نعرف بالتأكيد أنه حدث منذ عشرين مليون سنة على الأقل ثم حدثت تفرعات أخرى بعد ذلك .

لقد ناقشنا اصطلاحى « **القرديات** » Pongids و « **أشباه البشر** » أو « **الآدميات** » Hominids ، ويبقى بعد ذلك اصطلاح آخر تنبى مناقشته ذلك أننى أعتقد أن القليلين من الناس لديهم أدنى شك حول معنى كلمة « **إنسانى** » أو « **بشرى** » . إن هذه الكلمة تصفنا نحن باعتبارنا أعضاء فى النوع المعروف باسم « **الإنسان العاقل** Homo Sapiens » . ولكن متى أصبحنا إنسانيين ؟ . إذا قبلنا الحقيقة القائلة بأنه كان ثمة تطور بالفعل وأن التطور يصدق علينا تماماً مثلما يصدق على أى نوع آخر ، فسوف يكون من الجلى الواضح أنه كان لنا فى فترة ما من التاريخ أجداد وأسلاف يختلفون عنائى تشريحهم وفى سلوكهم ، ولن تكون هناك قفزات حادة فى هذا السجل التطورى . وكلما زاد عدد الحفريات التي نكتشفها وأمكن بالتالى ملء مزيد من الثغرات الموجودة حالياً أصبح سجلنا عن التطور البشرى أكثر استمراراً واتصالاً . وليس من شك فى أن الاستمرار أو الاتصال يجعل من الصعب وضع تعريفات وحدود فاصلة بشكل قاطع ، وهذا يصدق على « **الإنسانى** » أو « **البشرى** » . ومع ذلك فإن ثمة اتفاقاً هاماً على ضرورة استخدام اصطلاح « **إنسانى** » بالنسبة « **لأشباه البشر الأوائل** » أو **الآدميات المبكرة** حتى يمكن اعتبارهم أعضاء فى جنس **الإنسان** Homo .

ويعتبر سجل حفريات أشباه البشر أكثر ما يكون اكتمالاً بالنسبة للمليونين الأخيرين من السنوات أو نحو ذلك ، ولكنه فقير جداً فيما يتعلق بالفترة السابقة على ذلك ، وتقع هذه الفترة التى تقدر بمليونى سنة فى الحقيقة التى يسميها الجيولوجيون بعصر البليستوسينى pleistocene أو العهد الأحداث (انظر شكل ١) . والمعروف أن عصر البليستوسينى بدأ منذ نحو مليونى سنة (ومنذ وقت قريب فقط بدأ العلماء يعتبرون أن مليوناً من السنين تقدير كاف لبداية هذا العصر) . وقبل البليستوسينى كان عصر البليوسينى pliocene أو العهد الحديث المتأخر الذى بدأ منذ أحد عشر أو اننى عشر مليوناً من السنين ، ومن قبله كان عصر الميوسينى Miocene أو العهد الحديث الأوسط والذى بدأ منذ ما يزيد على خمسة وعشرين مليوناً من السنين . وعلى أى حال فإننا سوف نهتم أولاً بأشباه البشر الذين وجدوا فى البليستوسين .

(١) ال Pongids أى « **القرديات** » وتطلق على القردة البشرية الضخمة ، أما ال Hominids أى « **أشباه البشر** » فتطلق على كل فصائل الإنسان المعروفة الحديث منها والحديث .

البلايستوسين (العهد الأحث) .	صفر
البلايوسين	٥ -
(العهد الحديث المتأخر)	-
الميوسيني	١٥ -
(العهد الحديث الأوسط)	-
	٢٥ -
الأوليغوسيني	-
(عهد الضحى الحديث)	٣٥ -
الايوسين	-
(عهد الفجر الحديث)	٤٥ -
	-
	٥٥ -
الباليوسين	-
	٦٥ -

الزمن الطباشيري

شكل (١)

جات الأحقاب الجيولوجية المعروفة باسم العصر الثلثي والعصر الرباعي بعد الزمن الطباشيري وقد ظهرت الرئيسات المبكرة في العصر الطباشيري كما ظهرت أولى النسانيس والقردة في الأوليغوسيني وأوائل أشباه البشر في الميوسين ، أما البشر الذى يؤلف جنس الانسان Homo فلم يعرفوا قبل البلايستوسين .

جنس الانسان :

ظهر البشر الذين لا يمكن تمييزهم عنا من الناحية الفيزيائية لأول مرة منذ حوالي أربعين ألفاً من السنين ، أما قبل ذلك فإن أسلافنا لم يكونوا يشبهوننا تماماً . ومع أن ثمة خطورة في التعرض لهذه النقطة فإننا إذا سلمنا بحدوث التطور في الخط البشري فلن يكون من غير المنطقي أن نتوقع أن أسلافنا لم يكونوا يشبهوننا في أى مرحلة من مراحل ذلك التطور ، واني أؤكد على هذه النقطة إذ يبدو أن بعض الانثروپولوجيين ينسونها حين يحاولون إعادة تركيب شجرة التطور الانساني .

ان إحدى الخصائص المميزة للانسان العاقل الحالي هى قدرته على المشي والجري على قدمين اثنتين وليس على أربع . ومن المحتمل أن هذا النوع من الجرى والمشي قد تطور في فترة مبكرة من تطور أشباه البشر ربما كوسيلة تساعد على القنص بكفاءة أكثر . ومن المؤكد أنه في الوقت الذى عاش فيه « انسان النياندر » أو النياندرتال Neanderthal Man كانت عملية القنص قد أصبحت على درجة عالية من الكفاءة والاتقان .

كذلك يتميز الانسان الحديث بكبر حجم مخه . فمتوسط سعة الجمجمة - وبالنسبة للتقدير العادي لحجم المخ لكلا الجنسين في كل سلالات « الانسان العاقل » - هو ١٣٢٠ سم ٣ ، وهذا يماثل ثلاثة أضعاف متوسط سعة الجمجمة عند القردة العليا . فمتوسط السعة عند الغوريلا هى حوالي ٥٠٠ سم ٣ ، وعند الشمبانزى حوالي ٤٠٠ سم ٣ ، ونادراً ما تصل السعة الى أكثر من ٧٠٠ سم ٣ عند الغوريلا أو أكثر من ٥٠٠ سم ٣ عند الشمبانزى ، في حين أن معظم الكائنات

البشرية العادية تتراوح سعة الجمجمة عندها بين ٩٠٠ ، ١٨٠٠ سم ٣ ، صحيح أن هناك رؤوساً صغيرة جداً لها ساعات أصغر ولكن هؤلاء يكادون جميعاً يكونون متخلفين عقلياً . ان نحو ٩٠٠ سم ٣ للمخ تمثل الحد الأدنى المطلق لنوع الذكاء الموجود عند الانسان العاقل ، وهذا مالا يمكن للقردة العليا أن تصل اليه بحال .

هذا المخ الضخم نسبياً الذي يتميز به الانسان هام جداً بالنسبة لنا ، فاذا أردنا أن نجد خاصة واحدة فقط تميزنا عن بقية الحيوانات الأخرى فمن المؤكد أن هذه الخاصة هي ارتفاع ذكائنا ونوعيته (ولست أريد أن أدخل هنا في مناقشة معنى « الذكاء » ولكن أياً ما يكون تعريف الذكاء فمن المؤكد اننا اكثر ذكاء من رأى حيوان آخر) . والواقع أن كبر حجم المخ هو الذي يساعد السلوك الاجتماعي عند الانسان على أن يصل الى هذه الدرجة من التعقد ، ويطلق علماء الانثروبولوجيا على هذا الكل المعقد الذي ينفرد به الانسان كلمة « ثقافة » فالثقافة في معناها الواسع تشمل تلك الجوانب من السلوك الانساني التي تنتقل بالتعليم من جيل لآخر ، وهذه الجوانب تشتمل على النظم القانونية والسياسية والدينية السائدة في المجتمعات ، فضلاً عن الاساليب التكنولوجية لصناعة الأدوات وغير ذلك من الملامح الأخرى . صحيح ان بعض الثدييات له سلوك اجتماعي معقد يعتمد على التعليم الفردي ، ولكن السلوك الانساني المكتسب عن طريق التعليم أغنى من ذلك السى غير حدود . كذلك يتصل الناس بعضهم ببعض باستخدام « اللغة الصوتية » ، بينما لا تستطيع الحيوانات الأخرى ذلك . والواقع أن اللغة الانسانية وسيلة فعالة جداً لنقل المعلومات التي تتعلق ليس فقط بالحاضر بل وايضاً بالماضي والمستقبل وبالأشياء التي لا نراها بأعيننا .

وجانب كبير من حياة الجنس البشري يتمثل في حياة القنص المرتبطة بالعصر الحجري ، وقد استغرقت هذه الفترة - حسب التقديرات المتحفظة المعقولة - حوالى ربع مليون سنة تقريباً . ومنذ ما يزيد قليلاً على عشرة آلاف عام اكتشف بعض الجماعات البشرية اسلوباً جديداً للمعيشة يقوم أساساً على تدجين النباتات واستئناس الحيوان ، وبذلك تحولوا من القنص الى الزراعة ، وبالتالي من الحياة المتنقلة الى حياة الاستقرار ، وبطسق علماء الآثار على هذا اسم العصر النيوليثي أو الحجري الحديث Neolithic الذي جاء في أعقاب العصر الباليوليثي أو الحجري القديم Palaeolithic .

ومن الطبيعي أن الشعوب المستقرة التي تعتمد على مصادر منتظمة من الغذاء النباتي والحيواني يمكنها أن تزداد في الحجم وزيادة هائلة . وبالتالي تمد الناس الذين لا يشتغلون بالانتاج ولكنهم ينخصصون في أمور أخرى مثل رجال السياسة والدين والجنود والمخترعين والفنانين وأصحاب المهن الأخرى بقدر من الطعام أوفر مما كان يحدث من قبل . والواقع أن العصر الحجري الحديث أدى الى حدوث انفجار هائل في التطور الاجتماعي الانساني كما ادخل تغيرات لاتزال مستمرة حتى الآن . فلم تستغرق الفترة التي انقضت منذ ظهور الفلاحين الأوائل حتى ظهور القنبلة الذرية سوى عشرة آلاف عام ، كما أن هذا « التقدم » لم ينشأ عن التطور العضوي ولا عن تغير في بناء المخ وانما نشأ عن الاختراعات الاجتماعية الجديدة وعن التطور الثقافي ، وهما نوعان مختلفان تماماً من التطور . وليس نمة ما يدعو للشك في أن بناء المخ الانساني الحديث يماثل الى حد كبير جداً ماخاخ اسلافنا الذين كانوا يعيشون منذ عشرة

آلاف عام أو حتى منذ خمسين ألف سنة ، وأن الأمر يبدو كما لو كان المخ الاسانى حين وصل الى مرحلة تطورية معينة لم تطرأ عليه أية تغيرات فيزيقية اخرى .

وكان الانسان العاقل الذى عاش فى العصر الحجري صياداً ماهراً للحيوانات وكان يعوض نقصه النسبى فى الحجم والقوة والسرعة بالذكاء والتخطيط والتعاون وكانت آلاله المصنوعة من الحجاره أو الخشب أو العظم على درجة كبيرة من التعقيد ، وكان يمارس دفن الموتى ، كما انه ترك وراءه نقوشاً وصوراً على درجة عالية من الجمال ، وهذه كلها امور كشفتها لنا الحفائر الاركيولوجية . وليس من شك فى أن نظمها الدينية والسياسية والاجتماعية كانت متطورة مثل فنونه التكنولوجية تماماً ، وهذا معناه أن البشر فى تلك العصور كانوا يشبهوننا الى حد كبير أو أنهم كانوا على الأقل يشبهون الشعوب البدائية الموجودة فى العالم الآن .

وأشهر هؤلاء البشر الحفريين هم سكان الكهوف المعروفون باسم « انسان النياندر » وليس من المحتمل أن يكون هؤلاء النياندرتاليون الذين عاشوا فى اوربا الغربية أجدادا لآى سلالة من السلالات البشرية الموجودة الآن ، ومع ذلك فإن أسلاف الانسان الحديث كانوا موجودين بغير شك فى تلك الفترة ، وربما كانوا يقطنون فى اوربا الشرقية وآسيا الغربية وغير ذلك من المناطق ، وليس من المحتمل أيضاً أنهم كانوا مختلفين اختلافاً كبيراً عن النياندرتاليين الذين عاشوا فى اوربا الغربية ، ومع ذلك فقد يحسن أن نستخدم اصطلاح « أشباه النياندرتاليين » Neandertaloid لوصف الأقوام التى كانت تعيش فى تلك الفترة (خمسين ألف عام أو يزيد) فى اوربا الشرقية وآسيا وأفريقيا ونقصر كلمة انسان النياندر على الأقوام التى عاشت فى اوربا الغربية .

ومن السهل أن نستنتج أن أشباه النياندرتاليين كانوا يسرون على قدمين مثلما نمشى نحن تماماً ، ومع أن أفكاكهم وأسنانهم ووجوههم كانت أكبر منها عند الانسان الحديث ، ومع أن جماجمهم كانت تختلف عن جماجمنا من حيث الشكل ، فإن أمخاخهم كان لها نفس حجم مخ الرجل الحديث ، كما أنهم كانوا يعرفون دفن الموتى ، ويبدو أنهم كانوا يؤمنون بالعالم الآخر ، ويعرفون فوائد النار ، كما أن أدواتهم وآلاتهم كانت متنوعة وعلى درجة من الاتقان وان كانت لا تضارع آلات البشر الذين جاءوا من بعدهم .

ومع أن أشباه النياندرتاليين لا يختلفون عنا الا قليلاً من الناحية التشريحية فإن معظم الانثروپولوجيين يميلون الآن الى تصنيفهم ضمن « الانسان العاقل Homo Sapiens » مما يوحى بأن أوجه الشبه بين الانسان الحديث وأشباه النياندرتاليين أكثر أهمية من نواحي الاختلاف . ولو نظرنا للمسألة عبر عشرين مليون سنة أو أكثر من التطور البشرى فسوف نجد أن هذه السلالات الاولى من الانسان العاقل قريبة مناليس فقط فى الزمان ، بل وايضاً من حيث التشريح ومن حيث ما يمكن الاستدلال عليه من سلوكهم .

ولكن الصورة عما كانت عليه الأوضاع قبل ١٥٠.٠٠٠ سنة أقل وضوحاً ، كما أن هناك كثيراً من الثغرات فى سجل حفريات « أشباه البشر » ، ولكنها تصبح أقل غموضاً حوالى

الاصول البشرية

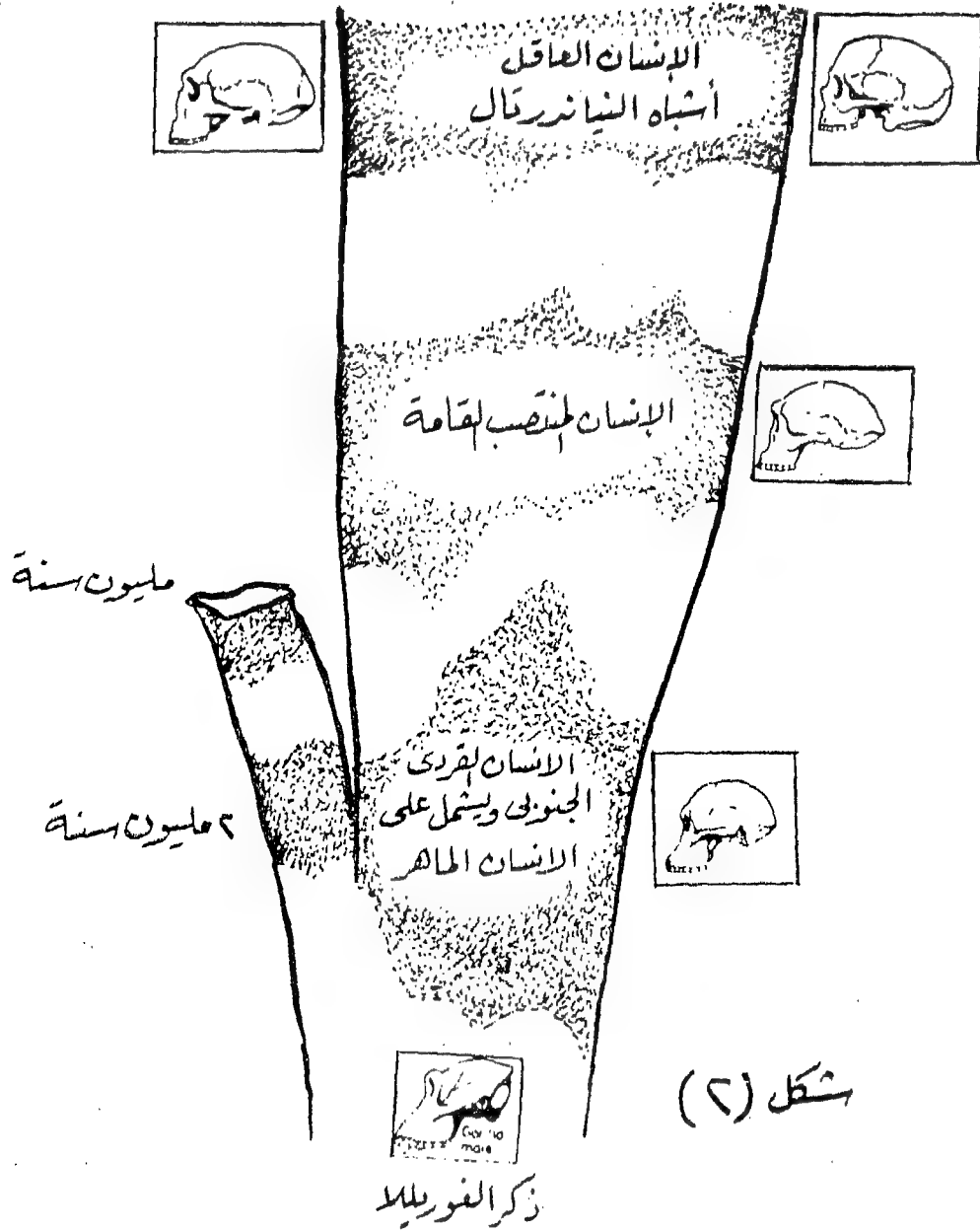
النصف مليون سنة الأخيرة خلال الفترة المعروفة بالعصر البلاستوسيني الأوسط . اذ لدينا حفريات آدمية من هذا العصر من أماكن متعددة في العالم القديم : من جاوه والصين وأوروبا وأفريقيا . ومما لا شك فيه أن الإنسان كان يعيش في مناطق أخرى أيضاً ولكنها لم تكتشف بعد .

ويبدو أن هؤلاء البتر كانوا يمشون منتصبين القامة تماماً كما هو شأن « الإنسان العاقل » ولكن أمخاخهم كانت أصغر من أمخاخنا ، أذ كان متوسط السعة الجمجمة حينئذ أقل من ١٠٠٠ سم^٣ ، ومن ثم فمما يكاد يكون مؤكداً أنهم كانوا أقل ذكاء منا ، كما أن ثقافتهم كانت أقل تطوراً وهذا ينعكس في الفجاجة النسبية التي تميز أدواتهم الحجرية إذا ما قورنت بأدوات الإنسان العاقل وآلاته . ولكن بالرغم من ذلك فقد كانوا على درجة من الكفاءة في القنص ، كما كانوا يعرفون طريقة استخدام النار . ومع أنهم يصنفون ضمن « جنس البشر » فإنهم يوضعون في العادة ضمن نوع آخر هو « الإنسان المنتصب القامة Homo erectus » تمييزاً لهم عن « الإنسان العاقل » .

ولكن ينبغي أن نكون على حذر حين نقول أن الإنسان المستقيم القامة قد تطور إلى الإنسان العاقل . لأن ما نفعله في الحقيقة هو أننا أخذنا المليون سنة الأخيرة أو نحو ذلك في عمر « أشباه البشر » ثم شققناها إلى جزئين بواسطة خط يبدأ في موضع ما بين ربع مليون سنة ونصف مليون سنة مضت ، أي أننا نقسم بذلك العملية التطورية المستمرة وبطريقة تعسفية تماماً (انظر شكل ٢) . وعلى ذلك فإن سلالات الإنسان المنتصب القامة التي ظهرت في عصر متأخر لا بد وأن تكون في الواقع مشابهة في بناء الجسم للإنسان العاقل المبكر . والنقطة الهامة التي يجب أن نذكرها هنا هي أن ما نعالجه الآن على أي مستوى زمني واحد هو نوع واحد من أشباه البشر موزع في معظم أنحاء العالم القديم . وقد تطور هذا النوع فعلاً خلال الزمن وتغير تغيراً كبيراً فيما بين العصر البلايستوسيني الوسيط والعصر البلايستوسيني المتأخر بحيث نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نستخدم أسماء مختلفة لوصف أقسام مختلفة لنفس السلالة أو الفرع . ومما يؤسف له أن تسمية الأقسام المختلفة للفرع الواحد بأسماء مختلفة يؤدي في الحال إلى اختلافات حادة ، في الوقت الذي لا يوجد فيه أية اختلافات على الإطلاق .

وفي الحقيقة أن وضع الحدود بين الإنسان المنتصب القامة والإنسان العاقل قد تقرر عن طريق بعض الأحداث التاريخية المتعلقة بالكشف . فقد كانت هناك عينات من الحفريات كافية عن أشباه البشر ترجع إلى فترة زمنية تقدر بنحو ١٥٠ ألف سنة وكذلك إلى فترة تقدر بنصف مليون سنة مضت ، ولكن لم يكن هناك سوى القليل جداً عن الفترة التي تفصل بينهما ، ولذلك فإنه من الأسهل أن نوضع الحدود الفاصلة في تلك الثغرة . ولو كانت هذه الثغرة في معلوماتنا ظهرت في موضع آخر لكان لدينا فواصل أخرى مختلفة وبالتالي تحديدات مختلفة عن نوعنا البشري .

إننا نستطيع ، وفي الامكان بغير شك ، أن نتصور نوع الجدل الذي سوف يثار حين نعثر على حفريات ترجع إلى الفترة الفاصلة بين التاريخين ، وهل هذه الحفريات هي حفريات للإنسان المنتصب القامة المتأخر ، أو للإنسان العاقل المبكر ، أو هل هي حفريات من نوع آخر جديد تماماً ؟ . وما دمننا على يقين من أن هذه الحفريات الجديدة جزء من نفس السلالة التي تتطور من



شكل (٢)

تصور مثالي لتطور أشباه البشر في العصر البلايستوسيني ، وتشير المساحات المظلمة بالنقطة إلى حفريات معروفة ، وتمثل الصور إلى اليمين أنواع الجماجم التي سبق ذكرها ، وتمثل الصورة إلى أعلى اليسار مجموعة إنسان النياندرتال في أوروبا الغربية ، أما الفرع البارز إلى اليسار فيمثل إحدى سلالات « أشباه البشر » التي لم نذكرها في المقال وقد انقرضت هذه السلالة منذ نصف مليون سنة .

مستوى الانسان المنتصب القائمة الى مستوى الانسان العاقل ، فلن يهتما كثيراً ان نسميها بهذا الاسم أو ذلك . وبطبيعة الحال فان هذا الجدول ينطبق على حفريات أشباه البشر السابقين على ظهور الانسان المنتصب القائمة .

أشباه البشر في العصر البلايستوسيني المبكر :

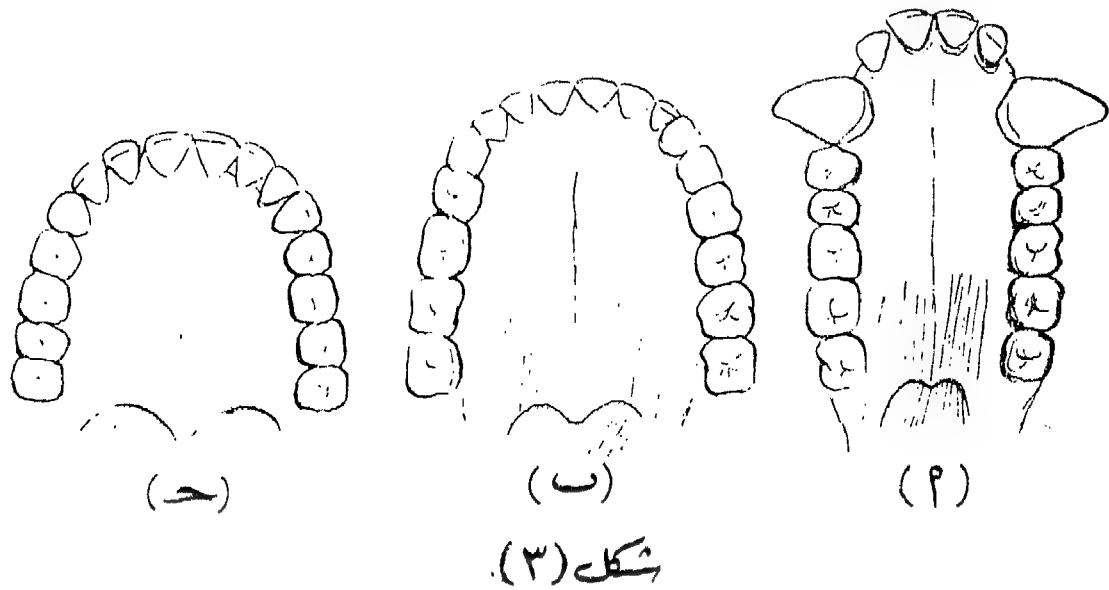
حتى عام ١٩٢٥ لم يكن تم العثور على أى نوع من أشباه البشر في ترسيبات العصر البلايستوسيني المبكر ، أى في الفترة الجيولوجية التي تقع على وجه التقريب بين مليسون ومليونني عام مضت . ولقد قيل ان الاكتشافات التي تمت في پلتداون Piltown في مقاطعة سسكس Sussex في عامي ١٩١١ و ١٩١٢ تمثل أحد النماذج البلايستوسينية المبكرة ، نظراً لأن تجويفها المخي كان يشبه الى حد كبير جداً مساكنه عند الانسان الحديث ، ولو أن الفك كان أقرب الى فك القردة العليا . ولكن في الخمسينيات أمكن البرهنة على ان اكتشافات پلتداون كانت مجرد عملية تزيف ، وعلى ذلك فليس هناك ما يدل دلالة قاطعة على وجود كائنات بشرية تشبه الانسان العاقل الحديث قبل أربعين ألف سنة مضت . وفي عام ١٩٢٥ وجد أحد علماء التشريح من جنوب افريقيا ، وهو ريموند دارت Raymond Dart ، نموذجاً جديداً لأشباه البشر من العصر البلايستوسيني المبكر وأطلق عليه اسم « انسان جنوب افريقيا القرد Australopithecus africanus » ، وقد جاءت العينة الأولى من تاونج Taung في جنوب افريقيا ، ثم تلاهت منذ ذلك الحين العينات في أعداد كبيرة من مناطق أخرى في الجنوب أيضاً بحيث أصبح لدينا الآن الكثير من المعلومات عن تركيبها التشريحي .

وحين نشر دارت لأول مرة وصفه للانسان القرد الجنوبي ، لم يكن لديه معلومات الا عن الجمجمة . وقد بين أن حجم المخ كان صغيراً اذ لم يزد عن ٥٠٠ سم^٣ . ونحن نعرف أن مثل هذا الحجم يوجد لدى القردة العليا الموجودة الآن وأنه لا يوجد قط عند الانسان الحديث ولا حتى عند الانسان المنتصب القائمة الأكثر بدائية . ومع ذلك فقد لاحظ دارت أيضاً أن أسنان ذلك الانسان القرد الجنوبي كانت أقرب الى أسنان الانسان منها الى أسنان القردة العليا ، كما أنه اعتقد ان بعض السمات الأخرى في الجمجمة كانت أشبه بسمات جماجم « الأدميات » منها بجماجم « القرديات » . ولقد كان دارت يعتقد كغيره من علماء الانثروبولوجيا في ذلك الحين أن كبر حجم المخ هو أكثر السمات البشرية تميزاً . وأنه ما دام مخ « الانسان القرد الجنوبي » كان يماثل مخ القردة من حيث الحجم فلا يمكن أن يكون من أشباه البشر ، ومع ذلك فقد وضعه في عائلة جديدة في مرحلة وسط بين « القرديات » و « الأدميات » .

ولقد قوبل اكتشاف « دارت » بالشك المطلق من جمهرة الانثروبولوجيين الاوربيين الذين اعتبروه مجرد نوع آخر من القردة . ونحن نعرف أن معظم الانثروبولوجيين كانوا في تلك الآونة يعتقدون أن « أوائل أشباه البشر » في العصر البلايستوسيني مثل « انسان پلتداون » كانوا يشبهون « الانسان العاقل » . وكان الرأي السائد على العموم هو أن أشباه البشر الأوائل كانت لهم امخاخ كبيرة وأن أسنانهم وفكوكهم كانت أشباه أسنان القردة العليا وفكوكها . والواقع أن هذه

صورة مغايرة تماماً للصورة الحقيقية ، فقد كان لأسلافنا المبكرين في العصر البلايستوسيني أمخاخ صغيرة كامخاخ القردة ، وأسنان كأسنان أشباه البشر الذين جاءوا فيما بعد .

ولو كان انسان جنوب افريقيا القرد صغير الحجم ، خفيف البنية لا يتعدى طوله ٤ الى ٦ أقدام ، ولا يزيد حجم مخه في المتوسط عن ٥٠٠ سم ٣ ، ومع ذلك فان صغر مخه لم يجعل منه قرداً الا اذا كان الحصان الذى يحمل مخ بقره يعتبر بقره . وعلى العكس من القردة العليا فان الانسان القردى الجنوبي كانت له أسنان آدمية تماماً (انظر شكل ٣) . اذ كانت القواطع صغيرة ومرصوة عمودياً في الفك كما كانت الأنياب صغيرة وتشبه القواطع ، في حين كانت الأضراس كبيرة ولكنها رغم ضخامتها كانت تشبه أضراس الانسان المنتصب القامة والانسان العاقل .



الحنك والأسنان العليا عند (أ) ذكور الغوريلا (ب) الانسان القرد الجنوبي و (ج) سكان استراليا الاصليين .

ويمكن أن نلاحظ في انحناء محيط قنطرة الأسنان مدى صغر الأنياب وتسطحها وعدم وجود فجوات بين الأنياب والقواطع ، كما أن النمط المورفولوجى العام الذى يظهر متجانساً عند الانسان القرد الجنوبي هو من النوع السائد بين الأدميات .

والمعروف أن أنياب القردة وبخاصة الذكور تمتاز بكبر الحجم ، كما تمتاز الأسنان بالبروز ، ولهذا أهميته في السلوك الاستعراضى وفي القتال . كذلك تتميز القواطع عند القردة بأكلة الفواكه مثل الشمبانزى والسعلاة (الاورانج اوتان) بكبر حجمها نسبياً ، وتستخدم هذه « الترسانة » الرائعة من الأسنان الأمامية في القضم ومضغ الفواكه والنباتات الصلبة التي لا يمكن اعدادها

باليدين ، وبطبيعة الحال فان القردة العليا لا تزال تستخدم ايديها في كثير من النشاط بما في ذلك جمع واعداد انواع الطعام المختلفة .

وتشابه بناء أسنان « الانسان القرد الجنوبي » مع أسنان الانسان يوحى بأن هذه الفصيلة المبكرة من اشباه البشر لم تستخدم أسنانها بنفس الطريقة التي نجدها عند « القرديات » والواقع ان هذه نقطة كان قد بينها بعض الباحثين من قبل الذين استنتجوا أنه من المحتمل أن يكون « الانسان القرد الجنوبي » قد استخدم الأدوات كأسلحة للهجوم والدفاع وكألات للقطع والحفر للحصول على الطعام . وقد دعمت الاكتشافات التي تمت حديثاً هذا الرأي .

وتدل المعلومات الأركيولوجية على أن الانسان القرد الجنوبي كان قد عرف صنع واستخدام الآلات المصنوعة من الحجر والعظام . ولكن ماذا كان هدفه من ذلك ؟ . لقد اهتم دارت بجمع العظام الحيوانية المرتبطة بأشبه البشر من الكهوف واستطاع أن يبين أنها كانت بدون شك بقايا ومخلفات الحيوانات التي قام الانسان القرد الجنوبي بصيدها وقتلها وأكلها . ومن الصعب أن نتصور كيف كان يمكن لهذا الانسان القرد ذى الأسنان الأمامية غير الفتاكة أن يصيد ويقتل بمثل هذه الدرجة من المهارة دون أن يستعين على ذلك بالآلات المصنوعة من الحجر أو العظام .

وتدل بعض عظام الحوض والساق على أن الانسان القرد الجنوبي لم يكن يمشى على أربع ، أو أنه اتخذ لنفسه طريقة خاصة بالمشى على أربع مثلما فعلت النسائيس والقردة ، فهناك عدة أوجه شبه أساسية بين حوضه وساقه وحوض وساق أشباه البشر التي جاءت بعده ، وعلى ذلك فمن المحتمل أن الانسان القرد الجنوبي كان يمشى على قدمين وأن لم يكن يسير منتصب القامة بنفس الطريقة والقدرة التي نسير نحن بها ، كما أن من المحتمل أنه كان كثير الحركة يستطيع أن يقطع مساحات شاسعة من الأرض .

وأخيراً فان الوضع الجيولوجي للحفريات يدل على أن هذه الأدميات المبكرة كانت بالضرورة تعيش في مناطق مفتوحة وتظن أقاليم السافانا بخلاف القردة العليا التي كانت تسكن الغابات أساساً .

والعينات الأصلية الخاصة بالانسان القرد الجنوبي في جنوب افريقيا عثر عليها في الترسبات التي يصعب لسوء الحظ تحديد تاريخها بدقة ، ومع ذلك فمن المحتمل أن تكون أقدم هذه المخلفات ترجع الى نحو مليونين ونصف من الأعوام أو أكثر . ولقد تمكن الدكتور لويس ليكي وزوجته أخيراً من الكشف عن حفريات أشباه البشر من العصر البلاستوسيني المبكر في الترسبات الهائلة الموجودة بشرق افريقية في منطقة Olduvai Gorge في تنزانيا . وأقدم تلك الحفريات المكتشفة ترجع الى مليوني سنة تقريباً بينما تولى بعض الحفريات الأخرى مجموعة يمتد تاريخها حتى العصر البلاستوسيني الأوسط مع بعض نماذج من الانسان المنتصب القامة ويمكن ردها الى نحو نصف مليون سنة تقريباً .

لقد وصف ليكي Leaky وطوبياس Tobias وناپير Napier الأدميات المبكرة في عصر البلايستوسين بأنها أنواع جديدة من الجنس البشري ومن الإنسان الحاذق *Homo Habilis* . وكما هو الشأن بالنسبة لإنسان جنوب إفريقيا القرد فان هذا النوع يتألف من أدميات لها أمخاخ صغيرة كأمخاخ القردة ، بينما أسنانها وهيكلها العظمية تشبه أسنان الإنسان وهيكله العظمي . وثمة عينة على درجة عالية من الروعة والأهمية تتألف من مجموعة من عظام القدم المتحجرة تبين بوضوح أن الإنسان الحاذق *Homo Habilis* يمشي منتصباً على قدمين ولا يسير على أربع .

كذلك كان هذا الإنسان صانعاً للآلات ، وقدامكنه أن يصنع أشكالاً من الأدوات الحجرية على درجة كبيرة من الدقة تدعو للدهشة . ولقد كان الحظ حليف الدكتور ليكي وزوجته (٢) حين اكتشفا موقعاً كاملاً يضم عدداً من الآلات والبقايا الحيوانية في حالة جيدة وبه بعض الدلائل التي تشير إلى أن « الإنسان الحاذق » عرف بناء المساكن التي يأوي إليها . وهذا الاكتشاف الأخير على درجة كبيرة من الأهمية ، فهو يوحي بأنه منذ نحو مليوني عام كانت جماعات أشباه البشر تمضي فترات من الوقت في مكان واحد يصطادون فيه ويعيشون معاً في تجمعات متميزة .

إلا أن هناك جدلاً طويلاً لا يزال يدور حول الوضع الحقيقي الذي يحتله « الإنسان الحاذق » في التطور الانساني، وراي باختصار هو كما يلي :

لقد ساد عصر البلايستوسين الأوسط وأشباه البشر الأواخر في مناطق كثيرة من العالم القديم ، وليس من غير المعقول أو من غير المنطقي أن نفترض أن الأجداد المباشرين لهذه الأدميات « أشباه البشر » كانوا هم أيضاً منتشرين في كثير من المناطق . والواقع أن العينات الخاصة بإنسان جنوب إفريقيا القرد في العصر البلايستوسيني المبكر جمعت من هذه الأنواع الأولى المبكرة (الأسلاف) ، وكذلك كان الحال بالنسبة لأنواع الإنسان الحاذق *Homo Habilis* في شرق إفريقيا . واعتقد أن كلا من إنسان جنوب إفريقيا القرد والإنسان الحاذق كانا ببساطة فئتين من البشر منفصلتين جغرافياً ولكنهما تنتميان إلى نوع واحد ، وليس من شك في أن هناك أقواماً من عصر البلايستوسين المبكر تنتمي إلى هذا النوع وقد وجدت في مناطق أخرى من العالم ولكنها لم تكتشف بعد .

وعلى أي حال فإن « أشباه البشر » الذين وجدوا في العصر البلايستوسيني المبكر منذ ٥٠٠ إلى ٢٠٠ مليون سنة كانوا قادرين على الجري على قدمين ، ويبدو أن هذه الطريقة في الانتقال

(٢) توفي الدكتور لويس سيمور بازييت ليكي Louis Seymour Bazett Leakey في أوائل أكتوبر ١٩٧٢ في مستشفى فولهام Fulham بعد نوبة قلبية وكان عمره ٦٩ سنة . وقد أمضى ليكي حوالي أربعين سنة من عمره في شرق إفريقيا باحثاً عن الحفريات التي قد تكشف عن أصل الإنسان ، وكان يؤمن بأن إفريقيا هي « جنة عدن » التي عاش فيها الإنسان الأول . وقد أعلن عام ١٩٦٧ أنه عثر على بعض الأجزاء الحفرية في كينيا تدل على أن الإنسان عاش منذ عشرين مليون سنة على الأقل وأطلق على هذه الأجزاء من المجموعة الحفرية اسم إنسان كينيتا - الإفريقي Kenyapit- hecus Africanus . وبذلك دحض النظرية القائلة بأن الإنسان لا يرجع إلى أبعد من خمسة ملايين سنة (الراجع).

الاصول البشرية

قد ساعدتهم على القنص بنجاح وعلى أن يقطعوا مسافات شاسعة من الأرض جرياً وراء الفريسة، وكذلك يبدو أنهم كانوا يعيشون على العموم في المناطق المفتوحة في الأقاليم المدارية . وعلى الرغم من أن أمخاخهم كانت صغيرة ولم يكن حجمها يزيد عن حجم أمخاخ القردة العليا ، إلا أنهم كانوا قادرين على السلوك التعاوني ، كما كانت لهم القدرة على صنع مختلف الآلات البسيطة .

ولقد كافح دأوت وغيره من العلماء كفاحاً مبرراً كي يجعلوا الآخرين يقبلون وجهة نظرهم بأن تلك الأشكال المبكرة كانت في الحقيقة لأشباه البشر . ولقد سبق أن رأينا أحد الاعتراضات على هذا الرأي وهي أن أشباه البشر الذين يشبهون من الناحية التشريحية الإنسان الحديث كانوا يعيشون في نفس الفترة التي عاش فيها الإنسان القرد الجنوبي . ولكن لم يعد هذا الاعتراض قائماً الآن ، إذ أن الكشف عن تزييف إنسان پلتداون هدم ما كان تسميته بنظرية « الإنسان العاقل المبكر Early Sapiens » .

كذلك دخلت بعض التعديلات على الصورة الجيولوجية ، فعندما كتب سير آرثر كيث Sir Arther Keith (الذي تولى رئاسة الرابطة أثناء الاجتماع الذي عقدته في ليدز عام ١٩٢٧) في عام ١٩٣١ أنه كان يعتقد أن عمر الإنسان القرد الجنوبي كان حوالي ٤٠٠.٠٠٠ سنة وليس أكثر من مليوني سنة كما هو المعروف الآن ، فإنه كان يعتقد أن عمر الإنسان المنتصب القائمة كان ٣٠٠.٠٠٠ سنة وليس نصف مليون إلى ثلاثة أرباع المليون من السنين . وهذا « التمدد » في العصر البلايستوسيني يسمح لنا بفترة زمنية أطول نستطيع أن نرد إليها الحفريات التي تم العثور عليها ، كما أنه يعطي فرصة أوسع للتطور التدريجي من مرحلة الإنسان البدائي إلى الإنسان الأكثر تقدماً .

وكان ثمة سبب آخر للنفور العام من قبول فكرة أن الإنسان القرد الجنوبي كان أحد أجداد الإنسان الحديث ، ونعني بذلك حجم المخ . ولقد سبق أن أشرنا إلى الأدلة التي تشير إلى وجود عدد من الملامح السلوكية والتشريحية البشرية منذ مليوني عام مضت . إلا أن هذه الخصائص السلوكية لا توجد إلا في الحيوانات التي لها فقط أمخاخ القردة العليا . وسوف أشتهد على ذلك من طبعة عام ١٩٤٧ لكتاب ظهر لأول مرة عام ١٩٣١ ، وكان هذا الكتاب أحد المراجع الرئيسية إن لم يكن المرجع الرئيسي ، للأنثروپولوجيين الأمريكيين والإنجليز على السواء لسنوات كثيرة (٢) .

كان الإنسان القرد الجنوبي « يفتقر إلى نمو وكبر حجم المخ الذي يعتبر خاصية إنسانية ، بل وربما كان هو المحك الأخير فيما يتعلق بوجود علاقة نسب مباشرة بينه وبين الإنسان . . فنظراً لافتقار هذه الفصيلة إلى الأمخاخ ظلت قردة على الرغم من أن أسنانها كانت تشبه أسنان الإدميات » .

والمفروض أنه كان لدينا في وقت ما أسلاف لهم أمخاخ أصغر من أمخاخنا التي بلغت حداً

(٣) المقصود هنا هو كتاب Hooton, E. A., Up from "the Ape", Macmillan, N.Y., 1947

غير مألوف من الكبر . ولقد أصبح واضحاً الآن أن أسلافنا كانوا آدميين أسفل الرقبة (بل وأيضاً أعلى الرقبة إذا أخذنا الأسنان في الاعتبار) . وذلك قبل أن تتميز رؤوسنا بالواجب الواضحة الرفيعة . ومن المؤكد أنه من غير المنطقي أن ندخل كل أشباه البشر ذوات المخ الصغير في دائرة القردة وبخاصة إذا كنا في الوقت ذاته نرفض أن يكون من بين أسلاف الإنسان أى مخلوق فيه شبه من القردة . ونحن ندرك الآن بالطبع أن أشباه البشر المبكرين لم يكونوا قردة بأى معنى دقيق للكلمة .

وأخيراً فلدينا الآن ما يمكن تسميته - حسب تعبير زوجة قسيس ورستتر - فزع شديد من فكرة أن يكون من بين أسلافنا كائنات غير بشرية على الإطلاق .

أهمية الدراسات الميدانية للرئيسات :

اعتقد أن القردة العليا قد أثبتت كثيراً من المعاملة السيئة . فقد كان العلماء في العصر الفيكيتورى ينظرون إليها على أنها كائنات فضلة ومتوحشة . ولكن هذه النظرة لم تعد بكل تأكيد تعبر عن رأى العلماء الذين درسوا بالفعل سلوك الرئيسات . فمنذ الخمسينيات تجدد الاهتمام بدراسة الرئيسات الحية ، وتعتبر الدراسات التي أجريت على الشمبانزى والغوريلا في موطنها الطبيعية في افريقيا من الدراسات ذات الأهمية الخاصة بالنسبة لنا (وينبغى ألا ننسى أبداً أن سلوك الحيوانات في حدائق الحيوانات ليس بالضرورة مطابقاً لسلوكها الطبيعي المعتاد) . وتعتبر الدراسات التي قامت بها جين جودول Jane Goodall التي تعرف الآن باسم (البارونة فون لافيك جودول - Goodall - Baroness Von Lawick) أهم تلك الدراسات الميدانية على الإطلاق بالنسبة لنا . فقد عكفت على دراسة مجموعة من قردة الشمبانزى في تنزانيا منذ الستينيات حتى الآن .

ويتميز السلوك الاجتماعى لهذه القردة بشدة التعقيد ، كما أنها تتمتع بدرجة عالية من الذكاء . وتعيش في زمر اجتماعية صغيرة غير متماسكة وتتفاوت في تركيبها . فقد يتألف بعضها من الاناث فقط مع صغارها وبعض القردة الشابة أو من الذكور والاث فقط أو من القردة الشابة فقط أو الاناث فقط . وتركيب هذه الزمر الصغيرة غير ثابت ، إذ قد يترك الفرد أحداها ويلتحق بالآخرى في أى وقت دون أى صعوبة .

وقد تقوم في الزمرة الواحدة شبكة واسعة من العلاقات . فالامهات واطفالها تتبادل التحية بكثير من الحب حين تتجمع ، كما أن الأفعال المتبادلة داخل الزمرة الواحدة أو بين مختلف الزمر تسودها اللفة والمودة على العموم . وكما هو الحال في الجماعات الانسانية فإن التعبير بحركات الوجه وأوضاع الجسم له أهميته في الاتصال الاجتماعى .

ففى تنزاليا. حيث تعيش الحيوانات. فى المناطق الخلوية المكشوفة تتجول جماعات الـ شيمبانزى التى قد تضم جوالى الخمسين قرداً الى مسافات قد تزيد على العشرة أميال مريجة للبحث عن الطعام . ويعتقد بعض الدارسين أن هذا التجمع الكبير من الحيوانات - وليس تلك

الزمر الصغيرة - هو الذى يؤلف « رهط » الشمبانزى . ويتغير البناء الاجتماعى داخل هذا « الرهط » باستمرار ، ومع ذلك فان الالتئام يظل قائماً بصفة عامة بين الأفراد الذين يستطيعون دائماً ادراك العلاقات مع عدد أكبر من الحيوانات الأخرى التى لا يدخلون معها بالضرورة فى اتصال مباشر أو دائم .

وتنام الشمبانزى على الأشجار فى أعشاش تعدها كل ليلة ، اذ يختار « الرهط » مكاناً جديداً للطعام والنوم وذلك أثناء تحركه اليومى . أى أن الشمبانزى لا ترتبط لفترة طويلة بمكان واحد تعتبره قاعدة تعود اليها مثلما يفعل الصيادون من البشر . وتعتبر الزمر التى تتألف من الذكور فقط أشد جماعات الشمبانزى اقبالاً على المغامرة ، فهى تقطع مسافات شاسعة جداً فى بحثها عن الطعام ، فاذا ما عثرت على مصدر جديد فالأغلب أن تفرع الذكور على الأشجار أو تدق على الأرض بحيث تجذب الضوضاء التى تصدرها انتباه قرود الشمبانزى الأخرى الموجودة فى المنطقة .

ومع ذلك فان هذا البناء الاجتماعى الذى يصل الى تلك الدرجة المدهشة من التعقيد . وكذلك تلك العلاقات العديدة المرنة التى تقوم بين الأفراد توجد كلها على الرغم من أن أمخاخ الشمبانزى لا تزيد عن حجم أمخاخ القردة الأخرى . ومن هذه الناحية ، وفى هذه النقطة العامة على الأقل ، فان دراسة حياة الشمبانزى فى الغابة يمكن أن تساعدنا فى دراسة السلالات البشرية القديمة Palaeoanthropology .

والإنسان القرد الجنوبي الذى يعتبر من الأدميات التى عاشت فى العصر البليستوسينى المبكر كان يتمتع بمخ أكبر الى حد ما من مخ الشمبانزى ، وبخاصة اذا أخذنا فى الاعتبار اختلاف حجم الجسم . وليس هناك ما يدعم للاعتقاد بأن السلوك الاجتماعى لتلك الأدميات المبكرة كان أقل تعقيداً من سلوك الشمبانزى ، ولا يعنى هذا أن الشمبانزى يتصرف ويسلك بنفس الطريقة التى يسلك بها الإنسان القرد الجنوبي . وبالطبع فان الاختلاف بين مخ القرد والمخ الإنسانى ليس مجرد اختلاف فى الحجم ، ذلك أن خلايا المخ عند الإنسان أكبر من خلايا مخ القردة وأكثر منها تعقيداً ، كما أن مساحات جديدة من الخلايا قد اضيفت الى المخ الإنسانى واعدت تشكيل تنظيمه الداخلى . وعلى ذلك فانه على الرغم من أن أشباه البشر المبكرين قد تكون لها أمخاخ القردة فمن المحتمل أن هذه الأمخاخ كانت تعمل بطرق مغايرة الى حد ما عن أمخاخ القردة مما كان يترتب عليه ظهور أنماط سلوكية مغايرة .

وكما سبق أن ذكرنا ، فان القردة العليا تقطن أساساً فى الغابات وحققت على النبات ، بينما الإنسان القرد الجنوبي ، وشأنه فى ذلك شأن أشباه البشر الأواخر ، كان قانصاً للحيوانات ويعيش فى المناطق الخلوية المفتوحة ، ولو أنه لم يكن على نفس الدرجة من الكفاءة فى القنص مثل الإنسان المنتصب القائمة ، كما أن سلوكه الاجتماعى لم يكن على نفس الدرجة من التقدم والتطور . ومع ذلك فالظاهر أن هذه الأدميات المبكرة كانت تقيم بالفعل فى مناطق الإقامة لعدة أيام متتالية فى كل مرة ، وربما كان يسود عندها نوع من تقسيم العمل بين الذكور التى تتحرك

وننتقل وراء القنينة ، والاناث اللائي يمكن في المعسكرات لرعاية الصغار ولجمع واعداد الطعام .

الآلات وتطور الآدميات :

لقد اشرت باختصار وبطريقة عابرة تقريباً الى ظاهرة صناعة الآلات في الحياة الاجتماعية عند اشباه البشر . والواقع ان صناعة الآلات لها أهمية خاصة في التطور الانساني . ولقد تقبل معظم الباحثين الآن الفكرة القائلة بأن الآلات هي التي - بمعنى أو بآخر - صنعت الانسان . ولو سمح لنا هنا باستخدام بعض التعبيرات الحديثة فإنه يمكن القول ان هناك نوعاً من « التغذية المرتدة Feed-Back » المستمرة بين بيئة تتميز بتزايد تعقدها الثقافي واقدامها على صنع الآلات من ناحية وبين سلوك يتزايد تعقده نتيجة لزيادة كبر حجم المخ من الناحية الأخرى .

ويعتبر الانسان أحد الثدييات الاجتماعية القليلة التي تنتظم في زمر اجتماعية من أجل الحصول على الغذاء . لكن الطعام الذي تسم الحصول عليه وبخاصة لحم الحيوان لن يمكن تناوله الا اذا استعين على اعداده بالأشياء الطبيعية مثل الأحجار . ولما كانت أسنان الانسان غير مهيأة للقيام بعملية التمزيق والتقطيع فان الآلات تصبح حيوية للتمكن من تقطيع اللحم وكذلك - على سبيل المثال - كسر العظام للحصول على النخاع الذي بداخلها .

ومن هنا كان لاستخدام الأدوات وصناعتها أهمية خاصة في التطور الانساني . فالقدرة على استعمال الأشياء ببراعة تعتبر عنصراً أساسياً في لعب الأطفال في الجنس البشري بينما لا تدخل في لعب الرئيسات الأخرى . ويكشف الشبان والبالغون في العادة عن درجة عالية من البراعة في استخدام اليدين ، وقد تكونت هذه القدرة والبراعة في عقولنا خلال ملايين عديدة من السنين من التطور ، ونعني بذلك تطور صناعة الآلات .

ان أحد الاكتشافات المدهشة التي توصلت اليها « جين جودول » أثناء دراساتها الميدانية هو أن الشمبانزى يقوم بأعداد الآلات والأدوات للاستعانة بها في الحصول على طعامه ، كأن يلتقط على سبيل المثال أحد الفروع الرفيعة ويدسها في حفرة « للنمل الأبيض » ثم يسحب الفرع المفطى بالنمل ويمرره بين شفتيه لينزع النمل من فوقه . أو قد يستخدم في ذلك الفروع الصغيرة بعد أن ينزع عنها الأوراق والشعيرات بحيث تصبح أداة مثدبة صالحة للاستعمال ، وقد يحمل هذه الأدوات معه لمسافات طويلة ولفترات طويلة من الزمن قبل أن يتاح له استخدامها . وكثيراً ما تمضغ الشمبانزى أوراق الأشجار ثم تستخدمها كاسفنجة لتسحب بها الماء من جوف الأشجار . ومع ذلك فان استخدام الآلات ليس جانباً جوهرياً في حياة الشمبانزى ، إنما بالنسبة للآدميات فلا بد من الاستعانة بالآلات حتى يمكن للأفراد والجماعات أن تستمر في الوجود .

وقد لاحظت مس جودول أيضاً أن الشمبانزى تأكل اللحوم ، وقد شاهدت بنفسها بعض الذكور تتجمع وتخرج معاً للإيقاع ببعض النسائيس من فضيلة الكولوبوس الأحمر فتقتلها

وتأكلها ، بل كثيراً ما يشترك في لحم الفريسة أفراد من الشمبانزى « تستجدي » من الجماعة التى قامت بالصيد نصيباً من اللحم . ومع أن بعض الرئيسات الأخرى تصطاد الحيوانات وتاكل لحماً فان هذا نادر الحدوث . كما أن اقتسام الطعام الحيوانى غير معروف عند أى من الرئيسات الأخرى ما عدا الشمبانزى . صحيح أن اقتسام الطعام معروف بين اللواحم الاجتماعية Social Carnivores مثل الذئاب وبعض كلاب الصيد ، كما أننا نحن أيضاً ندخل ضمن « اللواحم الاجتماعيين » .

ويجب أن نتذكر أن هذه الأنماط السلوكية وجدت فقط عند الشمبانزى التى تعيش فى المناطق الخلوية المفتوحة ولم يتم اكتشافها للأن عند الحيوانات التى تعيش فى الغابات وربما كان مرد ذلك هو قلة الدراسات التى أجريت على الشمبانزى التى تعيش فى الغابات أو أن الطعام النباتى لا يوجد بوفرة فى المناطق الخلوية .

ولقد ذكر المرحوم الاستاذ هول Hall منذ بعض الوقت أن الرئيسات تستخدم « الأشياء » فى المحل الأول كأسلحة أكثر مما تستخدمها كآلات فى المجالات الاقتصادية البحتة (كالحصول على الطعام وإعداده) . ولو رجعنا مرة أخرى الى أسنان الإنسان القرد الجنوبي والإنسان المنتصب القائمة والإنسان العاقل (انظر شكل ٣) فسوف نلاحظ صغر حجم الأنياب بحيث تكاد تشبه القواطع ، ويمكن أن نقارنها فى ذلك بأنياب ذكور القردة العليا والنسانيس التى تشبه الخنجر . فما السبب إذن فى أن ذكور الأدميات لا تمتلك تلك الأسنان التى تستخدم كأسلحة ؟ إن معظم الأنثروبولوجيين سوف يجيبون على ذلك بأن هناك أدوات أخرى كثيرة يمكن للإنسان أن يستخدمها فى الدفاع الشخصى أو الجماعى . هذه « الأدوات الأخرى » هى الآلات التى تستخدم كأسلحة .

وتستخدم القردة العليا أحياناً « الأشياء » أو الأدوات فى سلوكها الاستعراضى وفى حالات العدوان والهيّاج ، إذ قد تستخدم الذكور ما تصادفه أمامها من حجارة وكتل الطين والعصى أو حتى النباتات فتقذف بها أعداءها . وإذا كانت هذه الأشكال من الأنماط السلوكية قد عرفتها الأدميات المبكرة فلن يكون من الصعب فهم مدى انتظام واستمرار تطور استخدام الهراوات والحرايب . إذ على عكس الحال بالنسبة لتلك الرئيسات التى تفتت على النباتات ، فإن الرئيسات التى تعيش فى جماعات وتمارس قنص الحيوان لا بد أن تتعلم بسرعة كيف تجمع بين الاستعمال الاقتصادى والاستخدام العدوانى للآلات .

ويبدو أن استخدام الآلات كان معروفاً قبل العصر البلايستوسينى الأول ببعض الوقت نظراً لأن الأسنان الأمامية عند الإنسان القرد الجنوبي كانت صغيرة الحجم بالفعل وأخذت شكل الأسنان الأدمية ، ولا بد أيضاً أن الأشياء المادية قد لعبت دوراً هاماً فى حياة أشباه البشر قبل العصر البلايستوسينى بزمان طويل .

وقد يحسن هنا أن نلخص بعض النقاط الهامة ٩ فلقد ذكرت أنه ينبغي ألا نشغل أنفسنا

كثيراً بمسألة الاسماء التي يمكن إطلاقها على المراحل المختلفة لتطور أشباه البشر وأنه ينبغي بدلاً من ذلك أن نركز على الاتجاهات المختلفة التي اتخذها هذا التطور .

فلو نظرنا الى حفريات أشباه البشر في العصر البلايستوسيني من أقدمها الى أحدثها ، أى من الإنسان القرد الجنوبي الى الإنسان العاقل الموجود حالياً ، فسوف نرى أن القدرة على المشي والجرى على قدمين تزداد رسوخاً وكفاءة باستمرار . كذلك أصبحت الأدميات أكثر طولاً ، إذ زاد المتوسط من حوالي أربعة أقدام وست بوصات الى خمسة أقدام وست بوصات . وقد ازداد حجم المخ أيضاً من نحو ٥٠٠ سم^٣ في المتوسط الى أكثر من ١٣٠٠ سم^٣ ، كما أصبحت الأسنان أصغر في الحجم ، وترتب على ذلك التغير انكماش الوجه واستدارة الجمجمة بعد أن كانت أكثر ميلاً الى الاستطالة .

ولذا ازداد التقدم التكنولوجي وضوحاً وأصبح صنع الآلات أكثر دقة ، كما تنوعت وتعقدت الآلات والمعدات ذاتها . وقد ظهر استخدام النار في العصر البلايستوسيني الأوسط في الأصقاع الشمالية ، وازداد حجم الحيوانات التي يقوم الإنسان بقنصها . وقد تم العثور على بقايا أعداد كبيرة من الثدييات الضخمة في أماكن الإقامة ، وترجع هذه البقايا والمخلفات الى العصر البلايستوسيني الأوسط وما بعده .

وهذه الكفاءة التكنولوجية المتزايدة انما تمثل أحد مظاهر التقدم العام في الكفاية السلوكية والاجتماعية والثقافية وذلك بالإضافة الى ما طرأ من تقدم على بعض ملامح المجتمع الأخرى مثل النظم السياسية والدينية واللغة . ومما يؤسف له أن هذه الملامح لا يمكن حفظها في شكل حفريات أثرية ، ومع ذلك فقد لاحظنا أن أشباه النياندرتاليين كانوا يحتفلون بدفن موتاهم منذ خمسين ألف عام أو أكثر مما يوحي بوجود اعتقاد في العالم الآخر ، كما ظهر النقش والنحت في آخر العصر البلايستوسيني .

وبود كثير من الأنثروبولوجيين أن يعتبروا ظهور الآلات المصنوعة علامة على بداية ظهور جنس الإنسان *Homo* ، أى العلامة الأولى على تحول أشباه البشر الى بشر . ولكن هناك عدة اعتراضات على ذلك :

أن صناعة الأدوات الحجرية لسوء الحظ انما تمثل وجهاً قاصراً ومحدوداً من أوجه السلوك الإنساني ، كما أننا كلما توغلنا في الماضي أصبح من الصعب معرفة وتحديد الأدوات المصنوعة ، كما أصبح من العسير العثور على المواقع الملائمة .

وأخيراً فأيما ما تكون الملامح البشرية التي ندرسها عند أشباه البشر سواء أكانت تشريحية أم سلوكية (كما يمكن الاستدلال عليها من علمي التشريح والآثار القديمة) فإن هذه الملامح تتغير تدريجياً خلال الزمن . وعلى ذلك فمن المستحيل وضع خط ذي معنى عبر واحد أو أكثر من هذه الاتجاهات . وإذا كان لا بد من وضع الحدود والتعسفية فاني أعتقد أنها يجب أن تكون حدوداً

زمنية قاطعة ، فقد نصل مثلاً الى وضع خط فاصل بين انسان جنوب افريقيا القرد وبين الانسان المنتصب القائمة عند مليون سنة مضت بالضبط .

أشباه البشر في عصور ما قبل البلايستوسين :

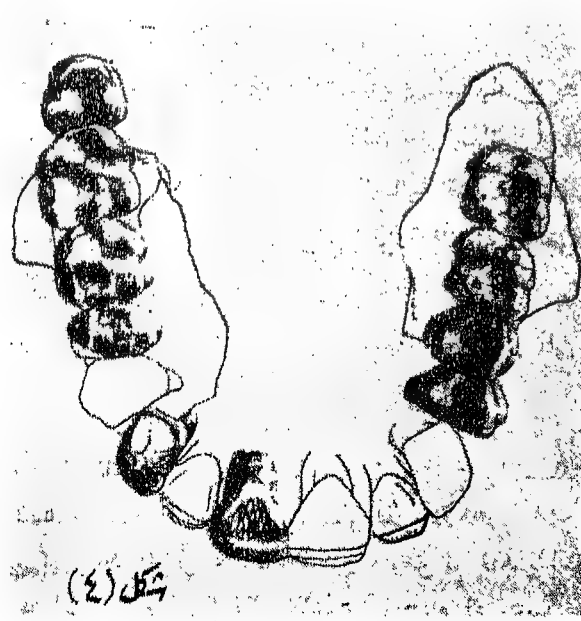
سبق أن ذكرنا أنه يجب ألا نقع في خطأ الاعتقاد بأن السلوك الاجتماعي للشمبانزي يمكن اعتباره مطابقاً للسلوك المبكر عند أشباه البشر ، ومع ذلك فإن فيرنون رينولدز Vernon Reynolds قد اقترح حديثاً أن البناء الاجتماعي عند القردة العليا الحالية قد لا يختلف كثيراً عنه عند أشباه البشر الأوائل ، ولقد ذهب رينولدز الى أن سلوك أنواع القردة الثلاثة الموجودة الآن يتشابه في عدد من الملامح الأساسية ، وأن هذه الملامح هي على الأرجح قديمة ، وأنه من المحتمل أنها كانت موجودة عند أشباه البشر الأوائل حين انفصلت عن الأصل الذي يؤدي الى القردة العليا ، ويمكن تلخيص أفكاره كما يلي :

من المحتمل أن جماعات الذكور التي كانت تقوم بالاستطلاع والاستكشاف تحولت الى جماعات للقنص ، وأن السلام العام الذي كان يسيطر على علاقاتهم الاجتماعية المتبادلة ساعد على نمو السلوك التعاوني بين تلك الزمر من الذكور ، ومن ثم فقد بدأت أشباه البشر تنصرف عن الحياة في الغابات وتوجه الى الإقامة في الأقاليم المفتوحة أو العراء حيث تسهل عملية الصيد . وبالتالي أصبح الاعتماد على ساقين اثنين يمثل الوضع الأكثر أهمية في الحركة والانتقال ، ولا بد أن استخدام الآلات كأسلحة كان قد بدأ يتطور في هذه الفترة أيضاً . ولما كانت كل جماعة من أشباه البشر تركز على الصيد في منطقة معينة بالذات فإنها أصبحت أقل ميلاً لنقل وتغيير أماكن إقامتها في كل ليلة .

وأود الآن أن أصف باختصار شديد بعض الأعمال المثيرة التي انجزت خلال السنوات الثماني الماضية عن آدميات وقرديات عصر ما قبل البلايستوسين ، ويرجع عمر غالبية هذه الحفريات الى ما بين ١٠ و ٢٠ مليون سنة ، ومن المحتمل أنها تغطي على الأقل جزءاً من الفترة التي حدثت خلالها هذه التغيرات السلوكية الهامة التي أشرنا إليها من قبل .

وثمة ما يدل دلالة قاطعة على أن أشباه البشر كانوا يعيشون في « العصر الميوسيني المتأخر » أي العصر الحديث الأوسط و « عصر البلايستوسين المبكر » أي منذ حوالي ١٠ الى ١٥ مليون سنة . وهذا النوع من أشباه البشر هو انسان رامبا Ramapithecus . وتتألف الشواهد التي لدينا من عدد قليل من الفكوك والأسنان من الهند وكنيا (انظر شكل ٤) ولسوء الحظ لم يمكن العثور على هيكل عظمي ، ولكن البقايا التي لدينا تبين أن الأنياب والقواطع كانت قد تضاعف حجمها بالفعل منذ ١٤ مليون سنة . كما أن أنياب هذه الأنواع المبكرة من أشباه البشر لم تكن ضخمة تماماً كانياب الأنواع التي عاشت بعد ذلك في عصر البلايستوسين المبكر . والواقع أن الأجزاء التي لدينا من « انسان رامبا القرد » و « الانسان القرد الجنوبي » تتشابه الى درجة عجيبة . ومع أنه لا يوجد لدينا ما يدل على وجود أي نوع من

الأدوات المصنوعة من الحجر أو العظم أو الخشب عند إنسان راما القرد فليس من المحتمل أنه كان يستطيع أن يعيش بسهولة دون أن تكون لديه بعض الآلات .



تعليق على الشكل (٤) إعادة تركيب « إنسان راما القرد »
الذي عاش في البنجاب . وذلك باستخدام عينات من الهند
وكينيا ، وتتميز قنطرة الأسنان بالاستدارة التي نجدها عند
أشباه البشر الأواخر (انظر شكل ٣) الأنياب صغيرة كما أن
القواطع تشبه إلى حد كبير قواطع الإنسان من حيث الشكل .
العمر : ١٤ مليون سنة تقريبا .

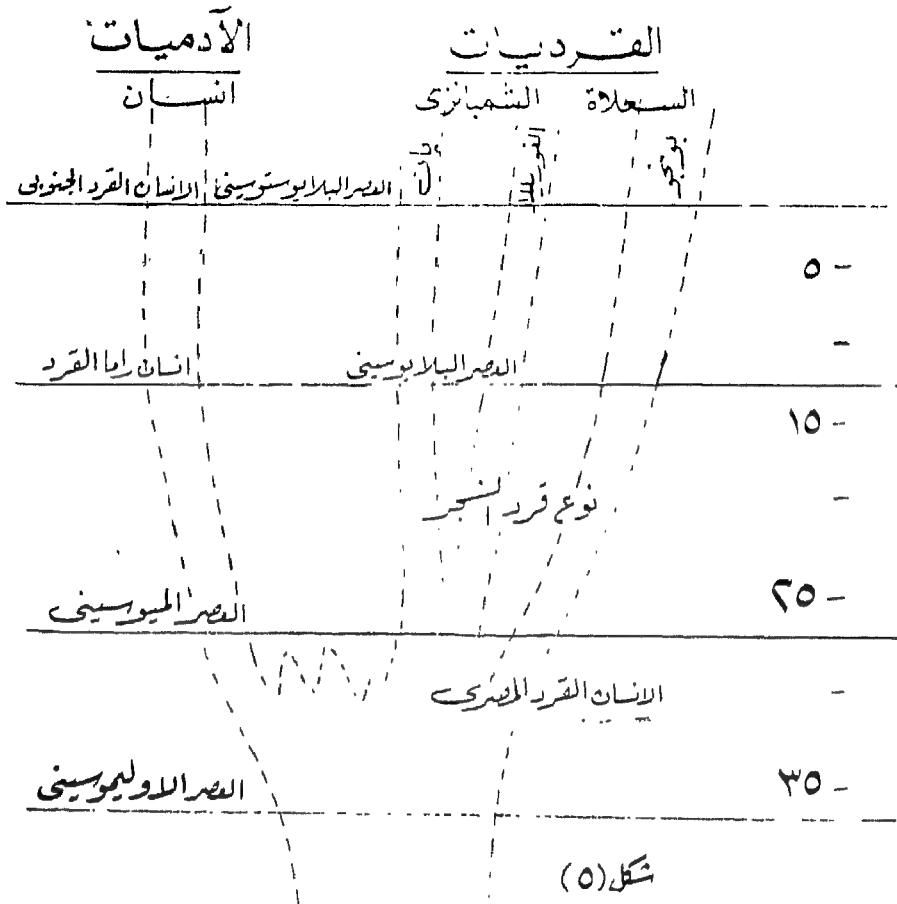
وبذلك تكون قد رجعنا بمعلوماتنا عن أشباه البشر الأوائل من ٢ إلى ٣ مليون سنة إلى أكثر من عشرة ملايين من السنين مضت . ومن الواضح أنه قبل ظهور الإنسان العاقل أو حتى جنس « الإنسان » ككل فإن أشباه البشر كانوا موجودين كسلالة منفصلة عن القردة العليا، وكما سبق أن ذكرنا فإن هذا الاكتشاف جديد تماماً . ومع أن عدداً من الباحثين السابقين قد اقترحوا فروضاً مماثلة فإن لدينا لأول مرة الأدلة والشواهد الحفرية التي تدعم آراءنا .

والى جانب إنسان راما القرد الذي عاش في الهند منذ ١٤ مليون سنة ، وجدت الأسلاف الحيوانية التي انحدرت منها قردة آسيا الضخمة الموجودة حالياً ونعني بها « السعلاة » أو « الأورانج أوتان » . ولقد انتقلت الأدميات والقرديات من أفريقيا إلى القارة الأوروبية الآسيوية (أوراسيا) مع حيوانات أخرى كثيرة حين كان هناك اتصال بين الكتلتين الأرضيتين في العصر الميوسيني الأوسط ، أي منذ ١٦ مليون سنة .

الاصول البشرية

ولقد تم العثور في الترسيبات الافريقية - التي ترجع الى زمن اُبعد قليلاً من ذلك ، الى العصر الميوسيني المبكر والأوسط منذ نحو ٢٠ مليون سنة - على بعض القردة الحفرية المهمة التي تنتمي الى انواع انحدرت منها الفوريللا والشمبانزى . ويذهب الدكتور ليكى الى أن بعض هذه الحفريات التي وجدت في تلك الترسيبات ذاتها هي حفريات الادميات وليست حفريات القرديات ، ولا أستطيع أن أتفق معه في هذا الرأي ، وأفضل أن أعتبر هذه العينات بالذات الأسلاف الاولى للسعالى (اورانج اوتان) قبل أن تترك هذه السلالة افريقيا .

ومع ذلك فقد لاحظنا أنه كان يوجد في ذلك الوقت (من ٢٠ مليون سنة) ثلاثة انواع من « جنس » يدعى قرد الشجر Dryopithecus يرجح أنها كانت تُؤلف الأسلاف الاولى للشمبانزى والفوريللا والسعلاة . واعتقد أن هذه الانواع القردية القديمة كانت في ذلك الحين قد بلغت درجة من « التخصص » والارتباط بالخط القردى بحيث لا يمكن أن يظهر فيها أشباه البشر .



رسم تخطيطى لتطور « اشباه البشر » و « القرديات » خلال الثلاثين مليون سنة الماضية

وعلى ذلك فيجب أن نتوقع أن نعيش في يوم من الأيام على بعض أنواع أخرى من أشباه البشر أسبق في الوجود على إنسان راما القرد . ومن الممكن أن يكون أشباه البشر والقرديات قد انفصل أحدهما عن الآخر منذ ٣٠ مليون سنة أو أكثر . (انظر شكل ٥) وقد يتساءل البعض عن السبب في أننا لم نكتشف سوى عدد قليل من تلك الأدميات المبكرة . وقد يكون السبب هو أنه لم يكن هناك سوى قليل من تلك الكائنات . ولكن بماذا نعلل قلتهم ؟ ربما لأنهم أقوام درجة كثافة السكان عندهم منخفضة جداً ، أو ربما لأنهم كانوا يشتغلون حينذاك بالقنص .

وبالطبع فإن هذا مجرد تخمين لا يقوم على أساس ، ومع ذلك فإنني أعتقد أننا سوف نعرف أن الخصائص السلوكية والتشريحية الأدمية التي تميزنا لها أصول موهلة في القدم .

ولقد حاولت في هذا المقال أن أعطي باختصار شديد قليلاً مما عرف عن التطور البشري . ولقد اقتبست في البداية بعض العبارات من سيدة لم تستطع أن تتحمل مجرد التفكير في أن أسلافها لهم أصول حيوانية . ولذا فسوف أنهى المقال ببعض عبارات اقتبسها من كلمات داروين البليغة رداً عليها :

« قد يكون للإنسان عذره في أن يشعر بشيء من الكبرياء لأنه ارتقى إلى ذروة السلم العضوى ولو أن ذلك الارتقاء لم يكن نتيجة لجهده الخاص . وإذا كان الإنسان قد ارتقى إلى مكانه الذي يحتله الآن ولم يوجد في الأصل ومنذ البداية في هذا المكان فإن ذلك خليق بأن يعطيه بعض الأمل في مصير أفضل في المستقبل البعيد . . (ومع ذلك) . . ورغم كل هذه القوى المثيرة فلا يزال الإنسان يحمل في هيكله المادى وصمة لا يمكن محوها تشير إلى أصله الوضعي » .

وأنا مثل داروين أفضل أن أعتبر البشر قروداً ارتفعت وارتقت ، أكثر منهم ملائكة هابطين .



آفاق المعرفة

خصائص التفكير العلمي بين تراث العرب وتراث الغربيين

« من الضلال أن يقال أن « اقليدس » هو أبو علم الهندسة ، أو أن « ابقراط » هو أبو علم الطب ... فإن تاريخ العلم لا يعرف من الآباء الذين لم يولدوا إلا آبائنا الذي في السموات ! »

جورج سادتون

توفيق الطويل *

تمهيد :

كان في المشرق والمغرب العربيين (١) في عصر الإسلام الذهبي - الذي امتد من منتصف القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر لميلاد المسيح ، أى في الفترة التي حمل فيها العرب وحدهم مشعل النور والحضارة في العالم كله ، في هذه الفترة لم يكن العلم الطبيعي قد

نود ونحن في مستهل هذا البحث أن ننبه الى أن الموازنة بين تراث العرب وتراث الغربيين ، لا تستقيم بغير أن نكون على بينة من أن التراث العربي المقصود ، هو الذي

(*) الدكتور توفيق الطويل استاذ الفلسفة بجامعة الكويت - كان استاذ ورئيس قسم الدراسات الفلسفية والنفسية بجامعة القاهرة ووكيل كلية الآداب بها - له مؤلفات منها : اسس الفلسفة - الفلسفة الخلقية - نشأتها وتطورها - العرب والعلم في عصر الإسلام الذهبي ، قصة النزاع بين الدين والفلسفة ، وغير ذلك من كتب وبحوث .

(١) يطلق المشرق العربي على العراق وسوريا ومصر ، ويراد بالمغرب العربي اسبانيا او بلاد الاندلس (وهى ما دان لحكم العرب من شبه جزيرة ايبيريا) .

المحدثين من العلماء قد تخلوا عن دراسة الخصائص السالفة الذكر لأنها لا تخضع للقياس والتكميم ، وانصرفوا في الآونة الأخيرة من عصورنا الحديثة عن البحث عن العلاقات العلية لأنها غامضة تتسم بالطابع الكيفي دون التقدير الكمي ، وأحلوا القانون مكان العلية وحرصوا على التعبير عنه برموز رياضية - وسنعود الى بيان هذا بعد .

وحسبنا الآن أن نقول أن العلم متى تيسر له الكشف عن العلاقات التي تقوم بين الظواهر بعضها والبعض ، أمكنه أن يتنبأ مقدماً بوقوع الظواهر أو اختفائها ، فإذا عرف الحرارة أو الضوء الكهربائي على النحو السالف الذكر ، تسنى له أن يولده متى أراد ، وأن يمنع وجوده متى شاء ، وأن هذا في المصانع خاصة وحياة الانسان عامة ، أمر لا يخفى على أحد .

وهذا المنهج الذي يكشف عن العلاقات الحقيقية بين الظواهر بعضها والبعض الآخر ، يمنع من التسليم بالخرافات والأوهام والخوارق والأساطير والقوى الخفية الغيبية ، لأن مردّ جميعها الى الاعتقاد بوجود علاقات وهمية أو عرضية بين الظواهر بعضها والبعض الآخر ، وكثيراً ما تكون بعض هذه الظواهر أو كلها من الغيبيات التي لا يمكن التثبت من حقيقتها بالرجوع الى الواقع المحس ، وهو في العلم الطبيعي مقياس الصواب والخطأ ، ومقياس الحق والباطل .

والتفكير العلمي يبدأ بدراسة الجزئي المحسوس ويرمى الى اصدار حكم عام - قانون - يفسر الظاهرة المشاهدة ومثيلاتها ، والأحداث تبدو أمام العالم ضرورية محتومة وليست ممكنة محتملة لأنها تحدث حتماً عند توافر الظروف التي تكفي لوجودها ، وعندئذ يتمتع القول بأن وجودها محض اتفاق ومصادفة ، وفي كل الحالات لا تكون تلك الظواهر غيبية خفية ، وبهذا يبطل اعتقاد العامة بأن ظواهر الطبيعة من فعل الأرواح الشريرة أو ما يدخل في معناها من قوى

استكمل استقلاله عن فروع المعرفة التي استغرقت اهتمام المشتغلين بالعلم من العرب ، ولهذا انصب حديثنا عن تراثهم على المعرفة العلمية بأوسع معانيها .

أما تراث الفريين في هذا الصدد فيراد به ما كان منه في أوروبا خاصة إبان العصور الحديثة التي بدأت بالقرن السابع عشر لميلاد المسيح ، وهو القرن الذي وضعت في مطلعها اصول المنهج التجريبي الذي استقل على أساسه العلم الطبيعي عن الدراسة الفلسفية .

وغني عن القول أننا في هذه الموازنة لا نسقط من حسابنا تماماً ذلك الفارق الزمني - وهو جد كبير - ولا يغفل عن أن الموازنة تنبذ عن العقول إذا أدخلنا في حسابنا عشرات السنين الأخيرة التي وثب فيها الغربيون الى عصر الفضاء ، بفضل ما أحرزوه من تقدم علمي تكنولوجياي تجاوز حدود التصور سرعة وضخامة .

ماذا يراد بالتفكير العلمي :

ينسب التفكير العلمي الى المشتغلين بالعلم الطبيعي ، ويراد اليوم بالعلم الطبيعي كل دراسة تصطنع منهج الملاحظة الحسية - والتجربة العلمية ان كانت ممكنة - وتتناول الظواهر الجزئية في عالم المحس . وتستهدف وضع قوانين لتفسيرها ، بالكشف عن العلاقات التي تربط بينها وبين غيرها من الظواهر ، وصياغة هذه القوانين في رموز رياضية ، وذلك للسيطرة على الطبيعة والإفادة من مواردها وتسخير ظواهرها لخدمة الانسان في حياته الدنيا .

وقد كان الأقدمون يهتمون بالبحث عن طبائع الأشياء وحقائق الموجودات التي تتمثل في خصائصها الذاتية الجوهرية المشتركة بين أفرادها ، ويستهدفون ببحوثهم العلمية الكشف عن العلاقات العلية (السببية) التي تقوم بين الظواهر بعضها والبعض ، ولكن

١٠٩٣

خصائص التفكير العلمي

بمعلومات سابقة يحتمل أن تكون خاطئة فتقوده الى الضلال من حيث لا يدري ، والعالم كالفيلسوف من حيث ان كليهما مطالب بأن يظهر عقله منذ بداية البحث من كل ما يحويه من معلومات حول موضوعه ، وقد حرص على التنبيه الى هذا واضعو مناهج البحث العلمي من الغربيين منذ مطلع العصور الحديثة ، فمن ذلك أن فرنسيس بيكون + ١٦٢٦ F. Bacon واضع اصول المنهج العلمي قد مهد لمنهجه التجريبي - في كتابه « الاداة الجديدة » Novum Organum بجانب سلمي اوصى فيه الباحث بتطهير عقله - قبل أن يبدأ بحثه - من كل ما يقوده الى الخطأ ، ويعوق قدرته على التوصل الى الحقائق ، فحذره من الأخطاء التي تنشأ عن تسليمه بأفكار سابقية من مشاهير المفكرين والفلاسفة ، أو تنجم عن غموض اللغة اداةً للتفاهم والتعبير عن الأفكار ، بل زاد فنبهه الى الأخطاء التي تغرى بها طبيعته البشرية - كميله الى التسرع في اصدار الأحكام ، والانسياق مع أهوائه ومصالحه - أو التي تقوده اليها ميوله الفردية من سماحة أو تعصب ، وتفاؤل أو تشاؤم . . فاذا اتقى الباحث هذه الأخطاء ، وطهر نفسه من مغرياتهما ، تجنب مفاتن الضلالة منذ البداية ، وكان في حلٍّ من أن يبدأ دراسة موضوعه وكأنه لا يعرف عنه شيئاً

والى مثل هذا ذهب ديكارت + ١٦٥٠ Descartes في كتابه : « التأملات في الفلسفة الاولى » Méditations Métaphysiques - تأمل أول - و « مبادئ الفلسفة » Les Principes de la Philosophie فكان يوجب على الباحث - ولم يكن العلم الطبيعي قد انفصل عن الفلسفة بعد - أن يطهر عقله في بداية البحث من معلوماته السابقة عن طريق الشك المنهجي سبيلاً الى التفكير الذي يزاوله صاحبه بارادته ، امعاناً في النزاهة ، ورغبة في تَوَقُّي التأثير بأفكار سابقة ، وأمثلاً في التوصل الى المعرفة الصحيحة ، فهو منهج

غيبية وعلل وهمية لا سبيل الى التحقق منها باستفتاء الواقع عن طريق الخبرة الحسية .

وقد ظن السذج من الناس أن التفكير العلمي بهذا الوضع يتنافى مع الايمان الديني ، حقيقة ان مناهج البحث التجريبي العلمي تفرض على العالم أن يستبعد من نطاق بحثه ما وراء العالم المحسوس ، لأن هذا لا يعالَجُ بمناهج التجريبية الاستقرائية ، ولكن هذه المناهج لا توجب على العالم - كإنسان - أن يعيش فارغ القلب كافرآ بدينه ، ومن أجل هذا كان الكثيرون من اعلام البحث التجريبي العلمي اذا فرغوا من دراساتهم العلمية ، باشروا حياتهم الدينية كما يباشرها سائر الناس ، ولم يمنع اشتغالهم بالعلم التجريبي من أن يؤمنوا بعالم الغيب وخالق الكون وكل متطلبات الدين الصحيح ، هكذا كان أئمة العلم التجريبي في الاسلام ، وهكذا كان في الغرب روبرت بويل + ١٦٩١ R. Boyle وجاليليو + ١٦٤٢ Galileo ونيوتن + ١٧٢٧ I. Newton وغيرهم من أئمة العلم الطبيعي .

خصائص التفكير العلمي

للتفكير العلمي السالف الذكر خصائص لا يستقيم بدونها ، ونود ان نعرض أهمها كما نعرف في تراث الغربيين في عصورهم الحديثة ، ثم نقب على كل منها بمحاولة التعرف اليها في التراث العربي العلمي بأوسع معايه إبان عصوره الوسطى ، عسى أن نتبين من هذه الموازنة - مع اختلاف العصور - كيف قدر للعرب أن يسبقوا المحذثين من الغربيين الى كشف هذه الخصائص أو تمهيد الطريق الى استكمال كشفها بعد مئات السنين ، ويعيننا من هذه الخصائص :

(١) البدء بتطهير العقل من معلوماته السابقة :

على العالم منذ البداية أن يقف من موضوع بحثه موقف الجاهل أو من يتجاهل كل ما يعرفه عنه ، وذلك حتى لا يتأثر أثناء بحثه

بفرضه صاحبه بارادته رغبة منه في امتحان معلوماته وتطهير عقله من كل ما يحتمل أن يحويه من ضلالات ، وبذلك يبدأ موضوعه وكأنه لا يعرف عنه شيئاً .

وزاد ديكارت في كتابه « مقال عن المنهج » Discours de la methode فأوجب على الباحث في القاعدة الاولى من منهجه أن يتحرر من كل سلطة الا سلطة عقله ، فيرفض كل ما علق بذهنه من أفكار سابقة ، ويترتب فلا تدخل في أحكامه الا ما كان يبدو أمام عقله في وضوح وتميز يرتفع معهما كل شك .

ولا ينبغي هذا كله أن الباحث لا يستطيع أن يبدأ بحثه دون أن تكون لديه خطة للبحث . يقول **كلود برنار** + ١٨٧٨ Claude Bernard في كتابه « مدخل لدراسة الطب التجريبي » أن التجربة يسبقها تدبير لظروفها ولايجادها ، لأن تصميم التجربة ليس الا توجيه سؤال يراد الاجابة عليه ، ولا يكون السؤال الا بعد وجود فكرة تتطلب الجواب ، لكن الذي يعيننا هنا هو أن نتائج التجربة يتحتم الا تسبقها فكرة يحتفظ بها الباحث في ذهنه منذ البداية ، والا اتلف بحثه وشوّه منهج دراسته ، وعلى الباحث أن يتخلى عن الفكرة التي جعلها أداة لاستجواب الطبيعة متى أثبتت التجربة بطلانها .

بدء البحث بالجهل أو التجاهل في تراث العرب :

سبق العرب الى ما فطن اليه الغربيون بعد مئات السنين ، وأوجبوا على الباحث منذ

بداية بحثه أن يطهر عقله من كل ما يحويه من أفكار حول موضوعه ، خشية أن تتلف بحثه وتوجهه الى غير ما يقتضيه منهجه ، وتوسلوا الى هذا بالشك ، وقد عرفوا ما كان منه حقيقياً مذهبياً فنبدوه (٢) ، وما كان منه منهجياً ارادياً فدعوا اليه وتمسكوا به طريقاً الى كشف الحقائق ، يقول **ابراهيم النظام** (ت ٢٢١ هـ / ٨٤٠ م) : « لم يكن يقين قط حتى صار فيه شك ، ولم يتنقل أحد من اعتقاد الى اعتقاد حتى يكون بينهما حال شك » وبهذا تنتفي السلطة في كل صورها مصدراً للحقيقة ، لأن الحقائق لا تملئها سلطة علمية - كمشاهير المفكرين - ولا دينية - كما كان حال الكنيسة في العصور الوسطى - ولا اجتماعية - تتمثل في العرف الاجتماعي وتقاليده - ولا سياسية - يفرضها حاكم مستبد - لأن كل يقين في المعرفة مسبوق بشك يستهدف التمهيص ويهدد لليقين .

ويقول **الجاحظ** (ت ٢٥٥ هـ / ٨٦٩ م : « تعلم الشك في المشكوك فيه تعلماً ، فلو لم يكن ذلك الا تعرف التوقف ثم التثبت ، لقد كان ذلك بما يحتاج اليه ، والعوام أقل شكوكاً من الخواص لأنهم لا يتوقفون عن التصديق ولا يرتابون بأنفسهم ، فليس عندهم الا الاقدام على التصديق المجرد أو على التكذيب المجرد » وهكذا فرق الجاحظ بين الخواص والعوام ، فالخواص يتوقفون عن تصديق ما يقال شاكين فيه حتى يتسنى لهم أن يعرفوا الصواب وأن يوقنوا به ، أما العامة فيقبلون على التصديق أو التكذيب من غير توقف أو شك يتيح لهم التمهيص والنقد والتحليل .

(٢) يبدو من قول الطوسي وابن حزم في الجزء الاول من فصله : أن للشك ثلاثة مذاهب ، اولها مذهب العندية « الذين يرون أن كل شيء هو بالنسبة الى من عنده علم ذلك الشيء » ، ان حقا فحق ، وان باطلا فباطل » ، وهذا هو « مذهب بروتا غوراس » السوفسطائي الذي عد الانسان معيار الأشياء جميعا ، وثانيها مذهب العنادية الذين يرون أن ادراك حقيقة أي شيء - على افتراض وجوده - فوق مقدور البشر ، وأن كل ما ندركه من الأشياء ظواهرها المتغيرة من آن الى آن - وهذا هو رأي « جورجياس » ، وثالثها الشك الحقيقي المذهبي عند « بيرون » الذي رأى أن الانسان يعرف ظواهر الأشياء ويجهل حقائقها ومن ثم أوجب عليه التوقف من اصدار الاحكام التماساً لطمانينة النفس - وهذا كفيل بهدم العلم والفلسفة ، وهذا الشك الحقيقي هو الذي عرفه « التهانوي » في كشف اصطلاحات العلوم والفنون بأنه تجويز امرين لا مزية لاحدهما على الآخر ، وهو ضرب من الجهل وأخص منه ، فكل شك جهل ولا عكس ...

فان الفزالي قد انتهى من شكه الى يقين الحدس أو الكشف أو العيان الذي يقابل البرهان العقلي، فكان شكه بدوره أداة موصلة الى اليقين، وان اختلف اليقين في الحالين .

وقد نبه الحسن بن الهيثم « في مقدمة الشكوك على بطليموس » (الى أن حسن الظن بالعلماء السابقين مغروس في طبائع البشر ، وانه كثيراً ما يقود الباحث الى الضلال ، ويعوق قدرته على كشف مغالطاتهم ، وانطلاقه الى معرفة الجديد من الحقائق ، وما عصم الله العلماء من الزلل ، ولا حمى علمهم من التقصير والخلل ، ولو كان ذلك كذلك ، لما اختلف العلماء في شيء من العلوم ، ولا تفرقت آراؤهم في شيء من حقائق الامور) فطالب الحق عند « ابن الهيثم » ليس من يستقى حقائقه من المتقدمين ، ويسترسل مع طبعه في حسن الظن بترائهم ، بل عليه أن يشك في اعجابه بهم ، ويتوقف عن الأخذ عنهم ، مستنداً الى الحجة والبرهان ، وليس معتمداً على انسان تتسم طبيعته بالخلل والنقصان ، وعليه أن يخاصم من يقرأ لهم ، ويمعن النظر فيما قالوه ، حتى تتكشف له أخطاؤهم ، ويتوصل الى حقائق الامور .

ومن دلالات هذا عند « ابن الهيثم » أنه يقول عن « بطليموس » أنه « الرجل المشهور بالفضيلة ، المتفنن في المعاني الرياضية ، المشار اليه في العلوم الحقيقية » وانه وجد في كتبه « علوماً كثيرة ومعاني غزيرة ، كثيرة الفوائد عظيمة المنافع » ومع ذلك فان « ابن الهيثم » حين وقف منها موقف من يخاصم صاحبها مع انصافه وانصاف الحق منه ، وجد فيها مواضع مشبهة ، والفاظاً بشعة ، ومعاني متناقضة ويمضى قائلاً « فرائنا في الامساك عنها هضماً للحق ، وتعدياً عليه ، وظلماً لمن ينظر بعدنا في كتبه في سترنا ذلك عنه ، ووجدنا أولى الامور ذكر هذه المواضع ، واظهارها لمن يجتهد من بعد ذلك في سد خللها ، وتصحيح معانيها ، بكل

وقد كان أبو هاشم البصري (ت ٣٢١ هـ / ٩٢٣ م) يرى أن الشك ضروري لكل معرفة ، فجاهر بأن أول واجب يلزم المكلف هو الشك ، لأن النظر اذا لم يسبقه شك كان تحصيل حاصل .

هذه اقوال تخيرناها من ماثور ما قاله المعتزلة الذين يمثلون الحركة العقلية في الاسلام ، ولكن هذا لم يكن حال المعتزلة وحدهم ، فان الفزالي (ت ٥٠٥ هـ / ١١١١ م) وهو الصوفي الأشعري الذي خاصم المعتزلة وحارب الفلاسفة ، قد زاول الشك قبل التيقن ، قال في « المنقذ من الضلال » : « لو لم يكن في هذه الألفاظ الا ما يشكك في اعتقادك الموروث ، لكفى بذلك نفعاً ، فان من لم يشك لم ينظر ، ومن لم ينظر لـم يبصر ، ومن لم يبصر بقى في العمى والحيرة » .

بل ان الشك المنهجي الارادى الذي يعزى الى « ديكارت » ، قد فطن اليه « الفزالي » قبله بخمسة قرون ونيف ، بدأ « ديكارت » بالشك في الحواس أداة للمعرفة اليقينية ، وكذلك فعل الفزالي ، فقال في « المنقذ من الضلال » : « وتنظر الى الكوكب فتراه صغيراً في مقدار دينار ، ثم الأدلة الهندسية تدل على أنه أكبر من الأرض في المقدار أما تراك تعتقد في النوم أموراً وتتخيل أحوالاً وتعتقد لها ثباتاً واستقراراً ولا تشك في تلك الحالة فيها ، ثم تستيقظ فتعلم أنه لم يكن لجميع متخيلاتك ومعتقداتك أصل وطائل . . . ؟ » وشك ديكارت - شكاً مفتعلاً - في العقل أداة للمعرفة ، وكذلك فعل الفزالي ، فالقوانين العقلية التي لا يرقى اليها الشك - كمبدأ عدم التناقض وهو القول بأن الشيء لا يمكن أن يكون والا يكون في آن واحد - غير مستحيل أن يحدث ، اذ أن الكائن يمكن أن ينمو نمواً يغير حالته تغيراً متصلاً ، فهو في كل آن كائن وغير كائن واذا كان « ديكارت » قد انتهى من شكه الى يقين الفكر ، فرد للعقل سلطانه ، وكان الشك عنده خطوة موصلة الى اليقين ،

الحس - أو العيان Intution الذى يقابل البرهان العقلي - أصلاً للمعرفة اليقينية ومعياراً لصحتها ، أما العالم فإنه لا يستمد حقائقه الا من الملاحظة الحسية - والتجربة العلمية ان كانت ميسرة - ولا يمتحن صواب معرفته الا بالرجوع الى الواقع واستفتاء الخبرة الحسية .

ويُراد بالملاحظة توجيه الذهن والحواس الى ظاهرة حسية ابتغاء الكشف عن خصائصها ، توصلاً الى كسب معرفة جديدة ، أما التجربة فهي ملاحظة مستثارة ، لا يقنع فيها الباحث بمعرفة الظاهرة وهى تحدث من تلقاء نفسها ، ومن غير أن يحدث فيها تغييراً ، بل انه في حال التجربة يتدخل في سير الظاهرة حتى يلاحظها في ظروف هياها واعدها بارادته تحقيقاً لأغراضه ، فهو ينصت للطبيعة حين يقوم بالملاحظة ، ويستجوبها ويضطرها الى الكشف عن نفسها حين يقوم بالتجربة - كما يقول « كفييه » Cuvier وبهذا فان التجربة لاتيسر في بعض العلوم الطبيعية - كالفلك وعلم طبقات الأرض .

ومع أن الملاحظة بنوعها اهم أركان المنهج العلمي التقليدي ، الا أن مباشرتها لا تكفى لقيام العلم ، لأن قيامه يقتضى التوصل الى وضع القانون الذى يفسر الظاهرة (٣) .

وقد فطن العلماء الغربيون الى قصور الحواس عن ادراك بعض الظواهر ادراكاً مباشراً ، لفرط صغرها أو بعدها أو نحو ذلك مما يعوق ملاحظتها ، فعوضوا هذا القصور باختراع آلات وأجهزة من شأنها أن تمد في قدرة الحواس على الادراك - كالمراقب الذى يقرب البعيد Telescope والمجهر الذى يكبر الصغير الدقيق Microscope - وساعدت

وجه يمكن أن يؤدي الى حقائقها « وهذا النص أوضح من أن يحتمل التعليق .

ومثل هذا في التراث العربى كثير ، وسيان بعد هذا أن يكون أصحابه علماء أو فلاسفة ، صوفية أو متكلمين ، فان فروع المعرفة العلمية في عصرهم لم تكن قد استقل بعضها عن بعض ، وقد وضع مما أسلفنا أنهم أكدوا ضرورة الشك الارادى الذى يعوق التسرع في التصديق ، ويفرى بتمحيص الحقائق ونقد المصادر ، ويمهد للتثبت من صحة الأفكار ، وقد زاولوا بالفعل هذا الشك في دراساتهم العلمية ، فلم يتعجلوا التسليم بما يقوله مشاهير المفكرين بدافع الإعجاب بهم والافراط في تقديرهم ، وأخذوا يعيدون النظر فيما يتلقونه عنهم ، ويمحصون أفكارهم ليقفوا على مدى صوابها أو مبلغ خطئها ، ويعملون على اكمال نقصها ، أو ابدالها بغيرها من أفكار تثبت التجربة أو يشهد العقل بصوابها ، وفي حديثنا القادم عن التجربة مصدراً وحيداً للحقائق عند العرب ما يشهد بحرصهم على تمحيص الأفكار التى يتلقونها ، ونقد المصادر التى يأخذون عنها ، وفي هذا استكمال لموقفهم من واجب الباحث في بداية بحثه .

(٢) الملاحظة الحسية كمصدر وحيد للحقائق عند الغربيين :

يقتضينا الحديث عن هذا الموضوع أن نتحدث عن الخبرة الحسية مصدراً وحيداً للحقائق العلمية ، مع التسليم بشهادة الغير Testimony مكمل لتلك الخبرة ، وتعاون العلماء على البحث العلمي في صورة فرق Teams :

يتخذ الفيلسوف العقل مصدراً للحقائق ، ومعياراً للتثبت من صوابها ، ويجعل الصوفي

(٣) يقول « برتراند رسل » « ان العلم وان كان يبدأ بدراسة الوقائع الجزئية ، الا ان معرفتنا التجريبية بهذه الوقائع لا تكفى لقيام العلم لأن العلم لا يستقيم الا اذا كشفنا عن القوانين العامة التى تكون هذه الوقائع الجزئية تطبيقاً لها » . Bertrand Russell, Scientific outlook, p. 58, 9.

خصائص التفكير العلمي

أن نسمع بالتعاون القائم بين روسيا والولايات المتحدة - مع ما كان بينهما من عداوة - في أبحاث الفضاء ، أو ما نسمع عنه من تعاون بين فرنسا وإنجلترا في صنع الطائرات التي تفوق في سرعتها سرعة الصوت ، أو بين مصر والهند في إنتاج نوع من الطائرات ، ومن دلالات هذا التعاون أن المخترعات لا يعرف اليوم أصحابها على نحو ما كان الحال قديماً ، حين كان يُعزى كل اختراع إلى عالم بعينه .

الملاحظة في تراث العرب :

هذا أهم ركن في منهج البحث العلمي التقليدي ، لكن استخدام العرب للملاحظة في بحوثهم يثير الشك عند كثير من الباحثين ، ولهذا وجب أن نقف عنده ونترث في بيانته بشيء من التفصيل ، ولنمهد لذلك بكلمة عن موقفهم من منهج أرسطو الصوري :

قدر لمنهج القياس الأرسطوطاليسي (٤) أن يسود التفكير العربي منذ أن نقل العرب أبحاث أرسطو المنطقية إلى لغتهم في مطلع العصر العباسي في المشرق العربي ، لأنه يساعد أهل الجدل في تدعيم حقائق الوحي الإلهي ، ودفع الحملات التي يشنها على الإسلام أعداؤه .

ولكن أرسطو لم يكن وراءه عند العرب سلطة تحميه أو تحيطه بالقداسة كما كان حاله في أوروبا بعد أن وفق بين فلسفته والعقيدة المسيحية **ألبير الكبير** + ١٢٨٠ **Albertus Magnus** والقديس **توما** **الأكويني** (٥) + ١٢٧٤ **St. Thomas Aquinas**

هذه الأجهزة على أن تحول نتائج البحث إلى كميات عددية تتميز بالدقة المتناهية ، وذلك اعتقاداً منهم بأن من أخص خصائص البحث العلمي تحويل الكيفيات إلى كميات عددية ، والتعبير عن نتائج الدراسات العلمية - القوانين - برموز رياضية ، وسنعود إلى الحديث عن هذا بعد .

وتكملة للملاحظة السالفة الذكر كانت شهادة الغير مصدراً للمعرفة العلمية عند الغربيين ، وإذا فيما قد تفوت الباحث معرفته بمشاهداته وتجاربته ، فالمجلات العلمية تحمل نتائج البحوث العلمية منتقلة من بلد إلى بلد ، وقد لا يتسنى للعالم الذي يطلع عليها أن يتوصل إلى هذه النتائج بنفسه ، ولا يتثبت من صوابها بخبراته ، وذلك إلى جانب أن البحث العلمي كثيراً ما يقتضى نفقات باهظة لا يقوى عليها حتى الكثير من الدول المتقدمة ولكي نتصور هذا علينا أن نذكر ما اقتضته تجارب غزو الفضاء من نفقات باهظة تتجاوز حد المقبول .

وهذا بالإضافة إلى أن العلماء كثيراً ما يقومون اليوم بالبحث العلمي فرقاً **Teams** - على طريقة فرق لاعبي الكرة - فتجند طوائفهم - في الولايات المتحدة وغربي أوروبا خاصة - لأجراء بحث لا يقوى على النهوض به عالم واحد ، وقد عرف **أرسطو** منذ القرن الرابع قبل الميلاد هذا النوع من التعاون العلمي ، فاستعان بطوائف من الباحثين عندما تصدى لدراسة الحيوان ، وقد أصبحت هذه ظاهرة مألوفة في أيامنا الحاضرة ، فلا عجب

(٤) تستخدمه العلوم الصورية الاستنباطية - كالمنطق والرياضيات - وهو يبدأ بمقدمات عامة يستنبط منها العقل ما يلزم منها بالضرورة من نتائج ، ومعيار صوابها اتساقها أو عدم تناقضها مع المقدمات ، وليس تطابقها مع الواقع ، أما المنهج التجريبي أو الاستقرائي - وهو الذي تستخدمه اليوم العلوم الطبيعية - فيقوم على ملاحظة الجزئيات المحسوسة للتوصل إلى قوانين تفسرها ، ومعيار الصواب فيه هو مطابقة النتائج للواقع .

(٥) ظلت الكنيسة تنظر من فلسفة أرسطو اعتقاداً منها بأنه طبيعي ملحد معارض للمسيحية حتى وفق « توما الأكويني » في التوفيق بين فلسفته وحقائق الوحي المسيحي ، فانخلت الكنيسة مذهبه مذهباً لها ، ولا يزال الحال على هذا حتى اليوم ، فالكنيسة تصيبق - حتى اليوم - بمن يعارضه وتعدده مارفاً !

فاتخذت الكنيسة الكاثوليكية فلسفته مذهباً لها ! ولهذا تصدى بعض مفكرى العرب لمهاجمة هذا القياس فى حملة شنها المتطرفون من رجال الدين على التراث القديم الدخيل على العرب ، حاربوا المنطق اليونانى بدعوى أن طرق البرهـمان الأرسطوطاليسية خطر على سلامة العقيدة الدينية^(٦) وبرغم أن الحملة التى شنها المترمتون من رجال الدين على المنطق ومناهجه القياسية الصورية لم يقدر لها أن تسيطر على الفكر العربى ، إلا أن قيامها قد دفع بعض مفكرى العرب الى البحث عن مناهج اخرى يمكن اصطناعها فى البحث العلمى ، وكان اليونان يستنفدون وسعهم فى الاهتمام بالعلوم الصورية التى تستند الى النظر العقلى المجرد - كالمنطق والرياضة - ويستخفون بالتفكير العلمى التجريبي ومناهجه ، فأدى هذا الى تدهور العلوم الطبيعية عندهم ، وتقدم العلوم النظرية الاستنباطية على نحو ما هو معروف . (٧) واتجه العرب فى عصورهم الوسطى الى المنهج التجريبي الذى يستند الى الملاحظة الحسية فى دراسة الظواهر الجزئية ابتغاء الكشف عن قوانينها .

ولبيان مكان الملاحظة الحسية من تراث العرب يقتضينا الأمر أن نبين : حرص العرب على الدعوة لها أو التبشير بها مصدراً وحيداً

للحقائق ، وممارستهم لها بالفعل فى بحوثهم ، واستعانتهم بها فى تمحيص أقوال أسلافهم والكشف عن أخطائهم ، ثم اهتمامهم باستخدام الآلات التى تعوضهم عن قصور الحواس :

شاعت الدعوة الى الملاحظة فى كتب العرب طريقاً الى كسب الحقائق ، والشواهد على هذه الظاهرة العامة فى تراثهم كثيرة ، نقتطف منها ما يلى :

كان « جابر بن حيان » -ت ١٩٨هـ/ ٨١٣م- الذى قيل أنه يحتل من علم الكيمياء مكان أرسطو من علم المنطق (٨) يقول فى المقالة الاولى من كتاب الخواص الكبير « ويجب أن نعلم أنا نذكر فى هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط ، دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ، بعد أن امتحناه وجربناه ، فما صح عندنا - بالملاحظة الحسية - أوردناه ، وما بطل رفضناه ، وما استخرجناه نحن أيضاً وقايسناه على أقوال هؤلاء القوم » ومعنى هذا أن الملاحظة الحسية وحدها هي وسيلة كسب الحقائق ، ومصدر المعرفة الصحيحة ، وأن شهادة الغير مرفوضة ، عالم تؤيدها مشاهدات الباحث .

وقد عرض الحسن بن الهيثم (ت ٤٢٠هـ / ١٠٢٩ م) فى مقدمة كتابه « المناظر » لمراحل

(٦) انظر الفصل الرابع من كتابنا « قصة النزاع بين الدين والفلسفة » .

(٧) لا يمتنع هذا أن نقول أن أرسطو مع اهتمامه بالنظر العقلى المجرد حتى جاهر بأن كمال المعرفة يكون بمقدار بعدها من الحياة العملية ، قد فطن الى الاستقرار وأشار الى مباحثه فى مواضع متناثرة من كتاباته المنطقية ، واستخدم الملاحظة فى بعض أبحاثه - وخاصة أواخر أيامه .

(٨) لكن أكثر المستشرقين يستهجنون اليوم الرواية الخرافية التى تجعله كيميائياً عظيماً ، بل يقولون أنه شخصية خرافية لم توجد فى التاريخ من قبل ، ومن هؤلاء مارسيلان برتيلو M. Berthelot مؤرخ الكيمياء القديمة وايرنست دارمشتتر E. Darmstaedter ويوليوس رسكال Julius Ruskalk والدو ميلى Aldo Mieli مؤرخ العلوم الطبيعية عند العرب ، وكان ابن نباتة المصرى شارح الرسالة الزيدونية يقول : أنه لا يعرف لجابر ترجمة صحيحة فى كتاب يعتمد عليه ، مما يدل على قول أكثر الناس أنه اسم موضوع ؛ ولكن كثيرين ايدوا وجوده كيميائياً عظيماً فى مقدمتهم المستشرق هوليار E. J. Holmyard ويرجع معه وجوده هنرى كوربان H. Corbin وتحلفك پول كراوس P. Kraus فرد مجموع المؤلفات التى تنسب اليه الى عدة مؤلفين .

المعاني المشتركة عن طريق الاستقراء التجريبي، فمنهجهم ملاحظة لطائفة من الظواهر الطبيعية لمعرفة خصائصها المشتركة بين أفرادها، ثم تعميم الحكم على كل ما كان من جنسها وان لم تتناوله الملاحظة، وهذا هو الاستقراء العلمي الذي يؤدي إلى القوانين العلمية، ومعياري الصواب في هذا المنهج هو مطابقة النتائج للواقع.

والشواهد على ما نحن بصده في مختلف العلوم العربية، ولا سيما الطب والفلك والجغرافيا، أكثر مما يخامرنا بشأنها الظن. فلنقف عندها قليلاً:

استبد (**جالينوس**) + ٢٠١ م Galenus
باعجاب أطباء العرب وتقديرهم، ومع هذا كشفوا في ضوء خبراتهم الحسية الكثير من أخطائه، فمن ذلك أن الطبيب موفق الدين عبد اللطيف البغدادي (ت ٦٢٩ هـ / ١٢٣١ م) قد وضع كتابه «الافادة والاعتبار في الامور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر» واستند إلى ملاحظاته الحسية في رفض ما يقوله «جالينوس» الذي كان ماثراً لاجباب الطبيب العربي، وروى أنه شاهد ثلاثاً من الهياكل البشرية وجثث الموتى خيل إليه أنها تجاوزت العشرين ألفاً، بين ما قرب به العهد وما بعد، يقول: «فشاهدنا من شكل العظام ومفاصلها وكيفية اتصالها وتناسبها وأوضاعها ما أخذنا علماً لا نستفيده من الكتب، أما أنها سكنت عنها أو لا يعني لفظها بالدلالة عليه، أو يكون ما شاهدناه مخالفاً لما قيل فيها، **والحس أقوى دليلاً من السمع**، فإن جالينوس وإن كان في الدرجة العليا من التحري والتحفظ فيما يباشره ويحكيه، فإن الحس أصدق منه...».

ويسوق المؤلف مثلاً أثبتت فيه مشاهداته كذب سابقه من علماء التشريح، وفي مقدمتهم جالينوس نفسه، فيقول: «... أن الكل قد أطبقوا (أجمعوا) على أنه (عظم الفك الأسفل) عظمان بمفصل وثيق عند الحنك، وقولنا

المنهج التجريبي فقال في تأييد الملاحظة مصدراً للحقائق:

«ونبتدىء في البحث باستقراء الموجودات ما يخص البصر في حال الابصار، وما هو مطرد لا يتغير، وظاهر لا يشتبه من كيفية الاحساس، ثم نترقى في البحث والمقاييس على التدريج والتدريب مع انتقاء المقدمات، والتحفظ من الغلط في النتائج... ونصل بالتدريج واللفظ إلى الغاية التي عندها يقع اليقين، ونظهر مع النقد والتحفظ بالحقيقة التي يزول معها الخلاف، ونحسم به مواد الشبهات...» وهكذا يبدأ ابن الهيثم بملاحظة الظواهر الجزئية الحسية، وتحديد صفاتها وخصائصها، ثم يندرج في بحثه مع التمهيد والحذر من الوقوع في الخطأ حتى يبلغ اليقين.

وفي هذا التيار نفسه كان (**أخوان الصفا**) يقولون في الرسالة الأولى عن العلوم الطبيعية: «إن حقائقها تحصل في نفوس العقلاء باستقراء الامور المحسوسة شيئاً بعد شيء، وتصفحها جزءاً بعد جزء، وتأملها شخصاً بعد شخص، فإذا وجدوا منها أشخاصاً كثيرة تشملها صفة واحدة، حصلت في نفوسهم بهذا الاعتبار أن كل ما كان من جنس ذلك الشخص، ومن جنس ذلك الجزء، هذا حكمه، وإن لم يكونوا يشاهدون جميع أفراد ذلك الجنس وأشخاص ذلك النوع، مثال ذلك أن الصبي إذا ترعرع واستوى، وأخذ يتأمل أشخاص الحيوانات واحداً بعد واحد، فيجدها كلها تحس وتحرك، فيعلم أن كل ما كان من جنسها، هذا حكمه، وكذلك إذا تأمل كل جزء من أجزاء المادة - أي جزء كان - وجده رطباً سيالاً، وكل جزء من النار فوجده حاراً محرقاً، وكل جزء من الاحجار فوجده صلباً يابساً، علم عند ذلك أن كل ما كان من جنس ذلك فهذا حكمه، فبمثل هذا الاعتبار (الاستقراء) تحصيل المعلومات في أوائل العقول بالعواس...»

هكذا تكلم «أخوان الصفا» عن تجريد

السلف من المفكرين ، ورفض « ديكارت » في أولى قواعد منهجه كل فكرة لا تبدو أمام عقل الباحث واضحة جلية متميزة .

٢ - أنه حرص على أن يستقى حقائقه من مشاهداته وحدها .

٣ - وتوخي أن يكرر خبرته الحسية ولا يتعجل في إصدار حكم لا تبرره مقدماته ، وزاد فاستعان بغيره من العلماء في مشاهدة ما شاهده بنفسه خشية أن يكون قد أخطأ .

وشبيه بهذا موقف « ابن نفيس » القرشي المصري ت ٦٨٧ هـ / ١٢٨٨ م وهو رئيس أطباء المارستان الناصري في مصر ، وأول من كشف الدورة الدموية الرئوية في تاريخ الطب (٩) ، فقد تحرر من سيطرة جالينوس « وابن سينا » الذي كان يلقب بإقراط العرب مع فرط إعجابه بأولهما ، وباشر التشريح بنفسه ، برغم أنه كان يزعم أنه لم يباشره عملاً بالشرعية وبوازع من الرحمة ، وفي عباراته ما يشهد بما نقول ، كقوله ان الفاضل جالينوس قال كذا والتشريح يكذبه ! وجاهر « ابن النفيس » في كتابه شرح تشريح القانون بأنه كشف في أقوال جالينوس التي أكملها ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ / ١٠٣٧ م) في كتابه (القانون) أخطاء ظنها من أغلاط النساخ ، وأن إخباره عنها لم يكن بعد تحقق المشاهدة ، ويقول انه اعتمد في معرفته لوظائف الأعضاء على ما يقتضيه النظر المحقق والبحث العلمي الصحيح . وكان من الاعتزاز بخبرته الحسية مصدراً لحقائقه الى حد أنه كان يسجل رأيه

الكل نعتى به هنا جالينوس وحده (وشراحه) فانه هو باشر التشريح بنفسه وجعله دأبه ونصب عينيه ، وصنف فيه عدة كتب معظمها موجود لدينا ، والباقي لم يخرج الى لسان العرب ، والذي « شاهدناه » من هذا العضو أنه عظم واحد ، ليس فيه مفصل ولا درز أصلاً ، واعتبرناه (فحصناه) ما شاء الله من المرات في أشخاص كثيرة تزيد على ألفي جمجمة بأصناف من الاعتبارات ، فلم نجده إلا عظماً واحداً من كل وجه ، ثم اننا استعنا بجماعة متفرقة اعتبروه (فحصوه) بحضرتنا فلم يزيدوا على ما شاهدناه منه وحكيانه ، وكذلك في أشياء أخرى غير هذه ، ولئن مكننا المقادير بالمساعدة وضعنا مقالة في ذلك نحكي بها ما شاهدناه وما علمناه من كتب جالينوس ، ثم اني اعتبرت العظم أيضاً بمقابر بسوصير القديمة (في مصر) فوجدته على ما حكيت ، ليس فيه مفصل ولا درز ، ومن شأن الدروز الخفية والمفاصل الوثيقة اذا تقادم عليها الزمان ان تظهر وتتفرق ، وهذا الفك الأسفل لا يوجد في جميع أحواله الا قطعة واحدة » .

من هذا النص نرى أن البغدادي

١ - قد رفض « جالينوس » مع شهرته ومكانته مصدراً للحقيقة ، وهذه ظاهرة لم تعرفها أوروبا الا في مطلع عصورها الحديثة ، حين تمرد رواد عصر النهضة الأوروبية وما بعده على السلطة الدينية (الكنيسة) وسلطة مشاهير المفكرين (ويمثلها اذ ذاك أرسطو) مصدراً للحقائق ، وجاهر « فرنسيس بيكون » في أوائل المسرح في منهجه بالتححرر من سلطة

(٩) مات ابن النفيس عام ١٢٨٨ م ولم يترجم كتابه المذكور الى اللاتينية الا عام ١٥٤٧ وبعد ترجمته بست سنوات اصدر « سرفيتوس » الاسباني (المقتول عام ١٥٥٣) M. Servitus كتابه : اعادة المسيحية ، ونقل فيه عن « ابن النفيس » دون اشارة اليه ، وقد اعدم بسبب كتابه حرفاً ! وبعد ست سنوات أخرى فعل هذا نفسه ربالدو كولومبو الايطالي استاذ التشريح في جامعة بادوا ، وبعد ثلاثة وستين عاماً جمع وليم هارفي الانجليزى + ١٦٥٨ ما قاله سابقوه ونشره في كتابه دراسة لحركة القلب والدم ، ونسب الكشف العلمى الى هؤلاء الثلاثة دون صاحبه الطبيب العربى ، وأول من كشف هذه الحقيقة شاب مصرى في رسالة دكتوراه كان يعدها بالمانيا هو « محيى الدين التطاوى » التوفى عام ١٩٤٥ - (تتبع القصة العربية د. بول غليونجى في كتابه عن ابن نفيس وفي بحث له بمجلة تراث الانسانية - العدد الاول من المجلد الاول يناير ١٩٦٣) .

والألمانية واللاتينية واليونانية . وكان ما ابتدعه من تدوين مشاهداته وتعليقه عليها عملاً لم يسبق إليه من قبل ، ومع أنه كان يرى أن الطب النظري قوام الطب التطبيقي ، إذ يقول : « من قرأ كتب إبقراط ولم يخدم - يزاوِل الطب التطبيقي - خير ممن خدم ولم يقرأ كتب إبقراط » إلا أنه كان حين يوازن بين القراءة في الطب والخبرة بمزاويلته يقول « فينبغي للمعنى بأمر الطب أن يجمع بين رجلين : أحدهما فاضل في الفن العلمي من الطب ، والآخر كثير الدربة والتجربة ، ويصدر عن اجتماعهما في أكثر الأمور ، فإن اختلفا فليعرض ما اختلفا فيه على كثير من أصحاب التجارب ، فإن أجمعوا جميعاً على مخالفة صاحب النظر قبل منهم ، فإن الشكوك المغلطة تقع على الأكثر في الفن العلمي النظري أكثر منه في التجربة ، فإن لم يتهياً له إلا أحد الرجلين فليختَر الحُزْب ، فإنه أكثر نفعاً في صناعة الطب من العارى عن الخدمة والتجربة البتة » .

ومن هذا نرى أن الرازي وإن كان يؤثر للطبيب أن يجمع بين العلم النظري والخبرة العملية ، إلا أنه أثر الالتجاء إلى الخبرة فيما يشكل عليه أمره ، أو يتعارض فيه النظر مع الخبرة ، فكانت الخبرة الحسية محك الصواب والخطأ ، ومعيَار الحق والباطل ، وهو ما تواضع عليه المحدثون من المشتغلين بالعلم .

ومثل هذا يقال في الطبيب « علي بن عباس المجوسي » (ت ٣٨٤ هـ / ٩٩٤ م) فقد أنشأ كتابه الملكي (كامل الصناعة الطبية بجزأيه) وهو يستخف بالنقل عن سابقه بغير تمحيص ، ويتوخى متابعة مرضاه في المستشفيات ، مما أدى به إلى الكشف عن كثير مما اعتقده أخطاء وقع فيها أبو الطب القديم (إبقراط) ٣٧٧ ق م Hippocrates وجالينوس وأريستاسيوس

ويعقب عليه قائلاً « ولا علينا وافق ذلك رأى من تقدمنا أو خالفه » !

وكان ابن البيطار (ت ٦٤٦ هـ / ١٢٤٩ م) رئيس العشابين (أى نقيب الصيادلة) في مصر يعرض في مستهل كتابه (الجامع لمفردات الأدوية والأغذية) لبيان منهجه في البحث فيقول « اني توخيت صحة النقل فيما أنقله عن الأقدمين وأحرره عن المتأخرين ، فما صح عندي بالمشاهدة والنظر ، وثبت لدى بالخبر لا بالخبر ، ادخرته كنزاً سرياً ، وعددت نفسي عن الاستغناء بغيري فيه - سوى الله - غنياً ، وما كان مخالفاً . . . في المشاهدة الحسية في المنفعة والمأهية للصواب والتحقيق ، أو أن ناقله أو قائله عدلاً فيه عن سوء الطريق ، نبذته ظهرياً ، وهجرته ملياً ، وقلت لناقاه أو قائله : لقد جئت شيئاً فرياً . . . ولم أحاب في ذلك قديماً لسبقه ، ولا محدثاً اعتمد غيري على صدقه » .

وكان أطباء العرب وهم يزاوِلون الطب في مستشفياتهم يبدؤون بتزويد أنفسهم بالاطلاع على خبرات أسلافهم من الأطباء من مختلف الأجناس ، ولكنهم لا يقنعون بقراءاتهم ولا يعتمدون عليها ، بل يستندون إلى خبراتهم وملاحظاتهم السريرية (الاكلينيكية) فإن أمام الطب العربي « أبا بكر محمد بن زكريا الرازي » (١٠) (ت ٣٢١ هـ / ٩٣٢ م) - جالينوس العرب فيما كان يسمى - قد أنشأ موسوعته الطبية « الحاوي » مستنداً إلى ملاحظاته الدقيقة لمرضاه وهم على أسرة المستشفى وهو يتتبع سير أمراضهم ، ويرصد نتائج علاجه لهم ، ويسجل ذلك في « الحاوي » بل كانت رسالته عن الجدري والحصبة أول ما كتب في هذا الباب ، وكانت بدورها مبنية على ملاحظات سريرية (اكلينيكية) وقد ترجمت إلى عدة لغات كالانجليزية والفرنسية

(١٠) : اعظم أطباء المعهور الوسطى عند مؤرخي الطب « إدورد براون » E. Browne ووليم اوسلر W. Osler وجاريسون Garrison وكامبل Campbell وغيرهم

وبولس الأجنبطي وغيرهم من أئمة الطب اليوناني .

وكان **ابن رضوان** - نقيب أطباء مصر في عصره - يختبر في مريضه قدرة أعضاء جسمه بمدى تأديتها لوظائفها ، فحالة السمع تعرف بالقدرة على سماع الأصوات الخافتة أو البعيدة ، وحالة البصر تدرك بمدى القدرة على رؤية المراتب القريبة والبعيدة ، وحالة القوة بمدى حمل الأثقال ... ويزيد فيقول « وفيما يمكن ظهوره للحس لا تقنع فيه حتى تشاهده بالحس » - فيما يروى عنه مؤرخ الطب العربي **ابن أبي أصيبعة** .

وفي علم النبات - وكان على اتصال بالطب - كان « **رشيد الدين الصوري** » (ت ٦٣٩هـ / ١٢٤١ م) - صاحب كتاب الأدوية - يدرس النباتات في منابتها ، بل يستطحب معه الى لبنان وسوريا مصوراً يحمل أصبغاً مختلفة متنوعة ، فإذا شاهد النباتات في منابتها حققها وأطلع المصور عليها لينقلها بألوانها ومقادير ورقها وأغصانها وأصولها ، ويصورها بنسبها كما تبدو في الواقع ، بل كان يتتبع تطور النبات وبريه للمصور في حال نبتة وطرأوته ، ثم في حال اكتماله وظهور بزره ثم في حال أفوله ويبسه ... ويصوره في كل حالاته كما يبدو في منابته من الأرض ، فيما يروى عنه مؤرخو علم النبات .

وهكذا جرى الطب والعلوم المتصلة به عند العرب على هذا المنهج التجريبي ، وبه وفقوا الى كشف كثير من الأمراض وطرق علاجها ، وحسبنا أن نشير الى أنهم أول من فطن الى نشأة الأوبئة عن طريق الهواء والمخالطة ، وسموا الأمراض المعدية بالسارية ،

ومن طريف المفارقات أن الطاعون قد اجتاح أوروبا في منتصف القرن الرابع عشر فعده أطباؤها قضاء من الله لا يرد ، بينما يتحدث **ابن الخطيب القرناطي** في رسالته « مقنعة السائل عن المرض الهائل » عن **العدوى** فيقول :

« فان قيل كيف نسلم بدعوى العدوى وقد ورد الشرع بنفى ذلك ؟ قلنا وقد ثبت وجود العدوى **بالتجربة والاستقراء والحس والملاحظة والأخبار المتواترة** ، وهذه مواد البرهان ، وغير خفى عمن نظر في هذا الأمر أو أراد ادراكه هلاك من يباشر المريض بهذا المرض غالباً ، وسلامة من لا يباشره كذلك ، ووقوع المرض في الدار والمحلة لشوب أو آتية حتى أن القرط أتلّف من علق بأذنه وأباد البيت بأسره ، ووقوعه في المدينة في الدار الواحدة ثم اشتعاله منها في افراد المباشرين ثم في جيرانهم وأقاربهم وزوارهم خاصة حتى يتسع الخرق ، وفي مدن السواحل المستصحبة حال السلامة الى أن يحل بها من في البحر من عدوى اخرى قد شاع عنها خبر الوباء ... وصح النقل بسلامة أهل العهود والرحالين من العرب بأفريقيه وغيرها لعدم انحصار الهواء وقلة تمكن الفساد منه » ... ومثل هذا في الطب كثير .

وهكذا كان العرب بهذه الروح التجريبية العلمية يمارسون الطب الباطني بمختلف فروعه (١١) ويباشرون التشريح ويزاولون الجراحة بآلات سنشير اليها بعد قليل ، وهذا هم هذا الى تنظيم المهنة ، فأمر « **الخليفة المقتدر** » عام ٣١٩هـ / ٩٣١ م الا يزاولها الا من اجتاز امتحاناً ومنح ترخيصاً ، وحدث هذا في الصيدلة في عصر المأمون والمعتصم ، وجعلوا على الصيادلة نقيباً سموه رئيس

(١١) يقول ابن قيم الجوزيه « الطبيب هو الذي يختص باسم الطبائي ، ويمروده وهو الكحال - طبيب العميون - وبمضمه وهو الجرائحي - أي الجراح - وبموسه وهو الخائن ، وبريشته وهو الفاسد ، وبمحاچه ومشرطه وهو الحجام ، وبخلعه ووصله ورباطه وهو المجبر ، وبمكواته وهو الكواء ، وبقرنته وهو الحاقن ، وسواء كان طبه لحيوان بهيم - بيطري - أو انسان ، فاسم الطبيب يطلق لفة على هؤلاء جميعاً » بل عرفوا التخصص في طب الاسنان وامراض النساء والتوليد والاطفال ... وحتى طب الامراض النفسية والعقلية .

لاحظ **ول ديورنت** W. Durant ، ولم يكن ذلك بغير على من اتخذوا المشاهدة الحسية باباً وحيداً للمعرفة ، « فالبيروني » الذي يسميه المستشرقون ببطلميوس العرب يستهل مقدمة كتابه « الآثار الباقية من القرون الخالية » بقوله « .. صدق قول القائل :

ليس الخبر كالعيان ، لأن العيان هو ادراك عين الناظر عين المنظور اليه في زمان وجوده ومكان حصوله » ويرى أن الاكتفاء بالنقل عمن الآخرين - بالغة ما بلغت شهرتهم - جرأة تقتضي التبرير وتسئلزم الاعتذار » ، فمن ذلك أنه يروى في آخر كتاب الاسطرلاب الطريقة التي اتبعها غيره من العلماء لمعرفة محيط الأرض ثم يعقب قائلاً : « ولم يقع لنا بهذا الانحطاط (الهبوط) وكميته في المواضع العاليه تجربه ، وجرأنا على ذكر ذلك الطريق ما حكاه أبو العباس النيريزي (ت ٣١٠ هـ / ٩٢٢ م) عن أرسطوطاليس أن ... **والى التجربة يلتجأ في مثل هذه الاشياء وعلى الامتحان فيها يعوّل ، وما التوفيق الا من عند الله العزيز الحكيم** » .

ومن هذا قوله في مقدمة « القانون المسعودي » : « ولم أسلك فيه مسلك من تقدمنى من أفاضل المجتهدين ... وإنما فعلت ما هو واجب على كل انسان أن يعمل به في صناعته من تقبل اجتهاد من تقدم بالمتة ، وتصحيح خلل ان عثر عليه بلا حشمة ، وخاصة فيما يمتنع ادراك صحيح الحقيقة فيه من مقادير الحركات وتخليد ما يلوح له فيها تذكرة لمن تأخر عنه بالزمان وأتى بعده ، وقرنت بكل عمل في كل باب من علله ، وذكرت ما توليت من عمله ، ما يبعد به المتأمل عن تفكيرى فيه ويفتح له باب الاستصواب لما أصبت فيه ، أو الاصلاح لما زللت عنه

العشابين ، وأخضعوها لنظام الحسبة حتى يحولوا دون غش الادوية والاتجار بها على حساب المرضى ، وفي ظل هذا كانت لهم « تجاربهم » في تحضير الادوية على نحو ما سنعرف عند الحديث على التجربة في تراث العرب .

وشبيه بما قلناه في الطب يقال في الفلك والجغرافيا ، واذا كان الفلك قد اختلط بالتنجيم - حتى في أوروبا الى القرن التاسع عشر - فان الاسلام قد أبطله وأبان عن فساد ، وانعقد اجماع الفقهاء والمتكلمين والفلاسفة على انكاره ، فشجع هذا على قيام الفلك عند الكثيرين من علماء العرب علماً تجريبياً رياضياً يعتمد على الملاحظة الحسية ويصطنع آلات رصد لتعليل حركات الأجرام السماوية وتفسير الظواهر الفلكية .

وقد كان **بطلميوس** ربّ الفلك القديم غير منازع ، وترجم العرب كتابه « النظام الرياضى للنجوم » Mathematiké Syntaxis وسموه المجسطى Al-Megistic - أى الأعظم - (١٢) وقد كانت له السيادة على التفكير الفلكى في أوروبا حتى عصر كوبرنيكوس + ١٥٤٣ Copernicus ومع أنه يقال اليوم ان بطلميوس لم يمحس آثار أسلافه ، ولم يوفق الى الكشف عن أخطائهم بل استنسخ أكثر الأفكار مثاراً للشك فجاء كتابه مفتقراً الى الدقة والتمحيص ، فقد كان بالغ التأثير في الغرب الى حد أنه جمّد الدراسات الفلكية في أوروبا وأوقف تقدمها حتى عصر النهضة الأوروبية الحديثة ، لكن علماء العرب قد تناولوه بالنقد والتمحيص فكشفوا في ضوء دراساتهم التجريبية عن الكثير من أخطائه ، فقليل بحق أنه كان عند العرب نقطة انطلاق في تفكيرهم الفلكي - فيما

(١٢) ولد بطلميوس على شاطئ النيل وقضى أكثر حياته في جامعة الاسكندرية القديمة وقام برصد الأجرام السماوية من عام ١٢٧ الى ١٥١ م وجاء كتابه دائرة معارف فلكية في وصف السماء ومدارات النجوم وحركات الشمس والقمر والكواكب ... وقد رفض فيه نظرية معاصره أرسطارخوس Aristarqus في دوران الأرض حول الشمس ، وهى النظرية التى اعتمدها العلم الحديث .

نلينو « + ١٩٣٨ Nallino فيقول : « وهو كما لا يخفى قريب من الحقيقة ... دال على ما كان للعرب من الباع الطويل في الأرصاد وأعمال المساحة ... وقياس العرب أول قياس حقيقي أجرى مباشرة مع كل ما اقتضته تلك المساحة من المدة الطويلة والصعوبة والمشقة واشتراك جماعة من الفلكيين والمساحين في العمل ، فلا بد لنا من عداد ذلك القياس من أعمال العرب الفلكية المجيدة الماثورة » - هذه شهادة مستشرق يعد حجة في تاريخ علم الفلك .

وبالاعتماد على الملاحظة الحسية صححوا الكثير من أخطاء القدماء ووقفوا الى كسوف علمية لها وزنها في تاريخ علم الفلك - سنشير الى بعضها عند الحديث على ظاهرة « التكميم في تراث العرب » .

وما قيل في الطب والفلك يقال مـا يتسببه في الجغرافيا (علم تقويم البلدان) فقد كتبوا فيه قبل أن يتصلوا بتراث غيرهم ، مدفوعين في هذا بحاجتهم الى معرفة البلاد والطرق الموصلة اليها ، تيسيراً للتجارة وتمهيداً لفتوحاتهم الحربية وتمكيناً للحج الى بيت الله ، أو طلباً للعلم أو غير ذلك من أغراض ، وكانت الامبراطورية الاسلامية تجتمع على وحدة دين ولغة وثقافة ، فنزع العرب الى دراستها عن طريق الرحلات والأسفار منذ القرن الرابع للهجرة (العاشر الميلادي) شجعهم على هذا شيوع اكرام الضيف من ناحية وبساطة العيش عند أهل هذه العصور من ناحية اخرى ، مع اهتمام الاسلام بالسفر حتى رفع عن المسافرين بعض الترامات الدينية ، وقد تميزت أكثر رحلاتهم بدقّة الملاحظة وصدق الرواية والاعتماد على المشاهدة المقصودة .

وبدأت الجغرافيا العلمية في عهد المأمون الذي أنشأ بيت الحكمة الذي زوده بمكتبة ومرصد فلكي ، وحث الفلكيين على

أو سهوت في حسابيه » وهكذا أبان البيروني في هذا النص أنه لم يقلد أحداً من سابقيه ، وأنه صحح ما وقع فيه أسلافه من أخطاء ، ودعا قراءه الى مناقشة ما أورد من آراء وتصحيح ما يحتمل أن يكون قد أخطأ فيه .

ومن دلالات هذه الظاهرة أن المأمون قد طلب الى أبناء موسى بن شاكر (محمد وأحمد وحسن) أن يتحققوا من مقاس الكرة الأرضية ، فسألوا عن الأراضي المنبسطة في أي البلاد تكون ، فقبل لهم في صحراء سنجار ، فذهبوا اليها ووقفوا في موضع بها ، وأخذوا ارتفاع القطب الشمالي - أي عرض المكان - بما تيسر لهم من آلات ذلك العهد ، وضربوا في هذا الموضع وتدأ ، وأوثقوا به جبلاً طويلاً ، وساروا شمالاً وفعلوا به ما فعلوه في ذلك الموضع ، ولم يزل ذلك دابهم حتى انتهوا الى موضع أخذوا فيه ارتفاع القطب المذكور ، فتبينوا أنه زاد على الارتفاع درجة واحدة ، فمسحوا ذلك القدر الذي قدره من الأرض بالجبال فبلغ ٦٦٢/٣ ميلاً ، فعرفوا أن كل درجة من درج الفلك يقابلها من سطح الأرض ذلك المقدار ، ثم عادوا الى الموضع الذي ضربوا فيه الوتد الأول وسندوا فيه جبلاً ، ومضوا جنوباً وساروا في خط مستقيم وفعلوا ما فعلوه في الشمال من نصب الأوتاد وشد الجبال حتى نفذت جنوباً وساروا في خط مستقيم وفعلوا ما فعلوه في الشمال من نصب الأوتاد وشد الجبال حتى نفذت الجبال التي استخدموها في الشمال ، ثم أخذوا الارتفاع فتبينوا أن القطب الجنوبي قد نقص عن ارتفاعه الأول درجة ، فصح حسابهم وحققوا ما قصدوه من ذلك . فلما أخبروا المأمون بما فعلوا طلب اليهم أن يعيدوا التجربة في موضع آخر ، وسيرهم الى أرض الكوفة ، ففعلوا بها ما فعلوا في سنجار ، وانفق الحسابان . وهكذا أكد قياس العرب أن محيط الأرض ٢٤٨٠١ كيلو .

ويعلق المستشرق الإيطالي « كارلو ألفونسو

خصائص التفكير العلمي

هذا عند غيره من علماء العرب كثير . فكان ((المقدسي)) (ت ٩٣ هـ / ١١٠١ م) يابى أن يعرض لوصف الأقاليم التي لم يرها ، وانتقد كتابات أبي يزيد البلخي لأنه فيما يقول : « لم يدوخ البلدان ولا وطىء الأعمال » وكذلك قال « لسان الدين الخطيب » صاحب « الاحاطة في أخبار غرناطة » منتقداً القاضي البلوى الذي كان ينقل في كتابه « نياج المفرق في تحلية علماء المشرق » فيقول عنه : « حج وقيد رحلته في سفر وصف فيه البلاد ومن لقيه بفصول جلب أكثرها من كلام الأصهباني وصفوان وغيرهما » ومثل هذه الشواهد في تراث العرب كثير ، وهي تستهجن النقل عن الآخرين بغير تمحيص ، وتوجب استفتاء الحقائق رأساً عن المعاينة والملاحظة .

وفي ظل هذه المعاينة زار سليمان التاجر - في القرن التاسع - الشرق الأقصى ، ووصف أحدهم رحلته إلى بلاد الصين قبل أن تعرف رحلات « ماركو پولو » بأكثر من أربعة قرون ، وكتب « ابن خرداذبه » (ت ٣٠٠ هـ / ٩١٢ م) يصف الهند وسيلان وجزر الهند الشرقية وبلاد الصين مستقيماً حقائقه من مشاهداته ، ووضع « ابن حوقل » كتابه في « المسالك والممالك » وضمنه دليلاً للطرق وأشهر البلاد مهتماً بالطرق التجارية في العالم العربي ، وزودنا المقدسي بمعلومات قيمة عن دول الإسلام في المشرق والمغرب ، وكان كتابه : « أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم » أعظم ما كتب عن العالم الإسلامي قبل كتاب البروني عن الهند . وكانت الكشوف الجغرافية التي تمت في عصر النهضة الأوروبية تدين بالفضل للجغرافيين من العرب ، فما كشفوه من أرجاء الأرض في رحلاتهم البرية وملاحظتهم البحرية قد هدى رواد الكشف الجغرافي من الأوروبيين من أمثال « ماركو پولو » و « هنرى الملاح » و « فاسكو دي جاما » ومن إليهم .

وفي ضوء هذا برعوا في رسم الخرائط ، وكان من أوائلها ما تضمنه كتاب « محمد بن

القيام بأرصاد جديدة على النحو السدي

أشرنا إليه ، وطلب إليهم أن يرسموا خريطة كبيرة رآها المسعودي (ت ٣٤٦ هـ / ٩٥٧ م) وقال عنها « ... صور فيها العالم بأفلاكه ونجومه وبره وبحره وعامره وغامره ومساكن الأمم والمدن وغير ذلك ، وهي أحسن ممسا تقدمها من جغرافيا بطليموس ومسارينوس وغيرهما » وبدت التحسينات التي ادخلت عليها في تحديد موقع الجزيرة العربية ومناطق دجلة والفرات والخليج العربي وغيرها .

وفي القرنين العاشر والحادي عشر بدا الأدب الجغرافي أكثر تراء ، وهو يكشف - فيما يلاحظ الدوميلي - عن حب العرب للسفر والترحال وحرصهم على معرفة البلاد التي دخلت في حوزة الإسلام أو كانت ضرورية لرحلاتهم التجارية ، وكان في مقدمة الجغرافيين في ذلك العصر المسعودي السالف الذكر صاحب مروج الذهب ، وهو يعتد في مقدمته عما يحتمل أن يكون قد وقع فيه من تقصير ، بسبب انتشاره « بتقاذف الأسفار وقطع القفار ، نارة على متن البحر وتارة على ظهر البر ، مستعلماً بدائع العلم بالمشاهدة ، عارفاً خواص الأقاليم بالمعاينة ، فقطع بهذا بلاد السند والصين واقتحم الشرق والغرب ، فتارة بأقصى خراسان ، وتارة بوسائط أرمينية وأذربيجان والران والبلقان ، وطوراً بالعراق وطوراً بالشام » وقد صادف الكتاب من المستشرقين اهتماماً ملحوظاً ، فوازنوا بينه وبين « بليونس » عالم الطبيعيات في العالم القديم .

يزيد المسعودي فيقول : « ولكل إقليم عجائب يقتصر على علمها أهله ، وليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نعى إليه من الأخبار عن إقليمه ، كمن قسم عمره على قطع الاقطار ووزع أيامه بين تفارق الأسفار ، واستخرج كل دقيق من معدنه ، واتار كل نفيس من مكنه » وهكذا ميز المسعودي بهذا بين من يتلقى العلم قراءة واستماعاً ، ومن يستقى حقائقه من المشاهدة والمعاينة ، ومثل

الجغرافيا كما فعلوا في كتاب المجسطى ، وكان بطليموس ينقل عن أسلافه في غير تمحيص ، ومع ذلك كان بالغ التأثير في خلفائه ممن الغربيين الى حد أنه جمد البحوث الجغرافية في أوروبا وحال دون تقدمها زمناً طويلاً ، لكن العرب كانوا أول من نبه الى أخطائه في ظل المعاينة التي كانت أساس بحوثهم الجغرافية ، وكما دعا المأمون فلкийه الى القيام بأرصاء جديدة تأدت بهم الى تصحيح الكثير من الأزياج ، طلب الى جغرافيه أن يعيدوا النظر فيما تلقوه عنه من معارف جغرافية ، وكانت الحقائق التي توصلوا اليها تقارب ما نعرفه اليوم منها ، وبرغم أنهم لم يعرفوا مقياس الزمن (كرونومتر) وثقاويم القمر المضبوطة فلم تزد أخطاؤهم في تحديد خطوط الطول والعرض ومواقع المدن وغيرها عن درجتين .

ووفق العرب في ضوء منهج الملاحظة والمعاينة الى كشف علمية توصل اليها الغربيون بعد مئات السنين ، فمن ذلك القول بكروية الأرض ودورانها حول الشمس ، فقد عرض أصحابه في أوروبا إبان العصور الحديثة للاضطهاد والتعذيب المرير (انظر كتابنا : قصة النزاع بين الدين والفلسفة ط ٢ ص ١٦٢ و ٢٠١ وما بعدهما) بينما كان الجدل حولها في العالم العربي إبان العصور الوسطى يقوم على مقارنة حجة بحجة ، فكان يقول بكروية الأرض كثيرون منهم « ابن خردادويه » (ت ٣٠٠ هـ / ٩١٢ م) وهو يقول في « المسالك والممالك » : ان الأرض مدورة كندوير الكرة موضوعة في جوف الفلك كالمحبة في جوف البيضة » ، ويقول « ابن رسته » : « ان الله عز وجل وضع الفلك مستديراً كاستدارة الكرة والأرض مستديرة أيضاً كالكرة مصممة في جوف الفلك » والى مثل هذا ذهب أبو عبيدة مسلم البلنسى (ق ١٠ م) وأبو الفداء (عماد

موسى الخوارزمي » (٢٣٦ هـ / ٨٥٠ م) عن صورة الأرض ، قال عنه « كارلو ألفونسو نللينو » ان مثل هذا الكتاب لا تقوى على وضعه امة اوربية في فجر نهضتها العلمية ، وكان المقدسي السالف الذكر يتميز بقدرة خارقة في رسم الخرائط ، ومن ذلك انه رسم خريطة ملونة للبلاد التي زارها قائلاً : « ورسمنا حدودها وخطوطها وحررنا طرقها المعروفة بالحمرة ، وجعلنا رمالها الذهبية بالصفرة ، وبحارها المالحة بالخضرة وأنهارها المعروفة بالزرقة ، وجبالها المشهورة بالغبرة ليقرب الوصف الى الافهام » .

وكان أعظم جغرافيين العرب « الشريف الإدريسي » (ت ٤٥٧ هـ / ١١٦٦ م) وقد تطايرت شهرته الى ملك النورماندين « روجار الثاني » Roger II فاستدعاه الى بلاطه وأمر بأن تفرغ له كرة من الفضة عظيمة الجرم ضخمة الجسم في وزن اربعمائة رطل - رومي - ورسم عليها « الإدريسي » « الأقاليم السبعة ببلادها وأطوالها وأقطارها وسبلها وريفها وخلجانها وبحارها ومجارها ونوابع أنهارها غامرها وعامرها ، وما بين كل بلد وغيرها من الطرقات المطروقة والأميال المحدودة والمسافات والمراسى المعروفة ولا يفادر وافيها شيئاً . . . » وطلب اليه الملك أن يضع كتاباً في وصفها ، فكان كتابه « نزهة المشتاق الى اختراق الآفاق » وقد أثارت الخريطة اعجاب المحدثين من الباحثين فتولاها بالثناء البارون دي سلان De Slane وكاراديفو Carra de Vaux و « كونراد ميللر » Konrad Miller وغيرهم (١٢) واستحق الإدريسي بذلك أن يلقب « باسترابون العرب » .

ونقل العرب كتاب « بطليموس » في

(١٣) نشر كونراد ميللر المذكور طبعة كاملة للخرائط العربية صدرت في شتوتجارت بألمانيا (الغربية) ١٩٢٦/١٩٣١ - واستخرج المجمع العلمي العراقي عام ١٩٥١ خريطة للإدريسي طولها متران وعرضها متر - ونشر « ميلر » خريطة الإدريسي منفصلة باللاتينية في طبعة ملونة عام ١٩٣١ .

عنه قبل أن يصل الى سبع الدور . فيجتمع في ذلك مقدار يوم ، فتزيد أيامه يوماً كاملاً . فلو كان افتراقهما يوم الجمعة ، ثم حضرا الى المقيم (ثالثهم) يوم الجمعة الاخرى ، فانه يكون بالنسبة الى المقيم يوم الجمعة ، وبالنسبة للمغربي الذي حضر من المشرق يوم الخميس ، وبالنسبة للمشرقي الذي حضر من المغرب يوم السبت ، وكذلك الحال لو فرضت هذه الصورة في الشهور أو السنين .

ومثل هذه الشواهد من الكشف العلمية كثير ، وكلها دالة على الدقة التي تأدى اليها منهجهم القائم على المشاهدة والمعاينة .

استخدام الآلات في بحوث العرب :

وساعدتهم على هذه الدقة أنهم فطنوا الى قصور الحواس عن الادراك المباشر أحياناً ، فعوضوا هذا القصور بآلات وأجهزة تمكن من ادراك ما صغر من الظواهر أو بعدد ، كان بعضها اختراعاً عربياً ، وبعضها أخذه عن أسلافهم ولكنهم تناولوه في الأغلب والأعم بالتهذيب والتحسين ليؤدي وظيفته على وجه أكمل ، وكان في بعض المراصد الفلكية صناعاتهم بصناعة الأجهزة العلمية الدقيقة ، والمعروف أن « ابن الهيثم » منشئ علم الضوء غير منازع ، قد استعان بالكثير من الآلات في دراساته لانتشار الضوء وانعكاساته وفعله في المرايا الكرية وأثناء مروره في العدسات الزجاجية . . . استعان في هذا وغيره من بحوثه بآلات كان يقوم بصنعها بنفسه ، أو يتولى وصفها للصانع ويوضح له طريقة تركيبها ووظيفة كل جزء من أجزائها ، وعندئذ يشرف بنفسه على صنعها تحقيقاً لأغراضه العلمية ، بل كاد يخترع العدسة المكبرة ، فاستعان به بعد نحو ثلاثة قرون « روجر بيكون » و « وبتلو »

الدين أيسوب (ت ١٣٣١ م والمسعودي والادريسي (١٤)) واتخذ فلكيو المأمون كروية الأرض أساساً لدراساتهم (ومنها قياس محيط الأرض كما عرفنا من قبل) .

واشتدت الكنيسة في مقاومة القول بعمران الجانب المواجه لوطننا من الأرض Antipode حتى بعد أن أثبت ذلك « ماجلان » برحلته المشهورة عام ١٥١٩ م بينما روى ذلك « ابن فضل العمرى » في « مسالك الأبصار » نقلاً عن فريد الدين أبي الثناء محمود بن أبي القاسم الأصبهاني « اذ يقول : « لا أمتنع أن يكون ما انكشف عنه الماء من جهتنا منكشفاً في الجهة الاخرى ، وإن لم أمتنع أن يكون منكشفاً من تلك الجهة ، لا أمتنع أن يكون به من الحيوان والنبات والمعادن مثل ما عندنا ، أو من أنواع وأجناس اخرى » .

وكان « أبو الفداء » - السالف الذكر - أول من لاحظ أن الدوران حول الأرض يزيد أو ينقص يوماً في كل أسبوع ، يقول في مقدمة تقويم البلدان : « لو كان السير على جميع الأرض ممكناً ، ثم فرض تفرق ثلاثة أشخاص من موضع بعينه ، فصار أحدهم نحو المغرب ، والثاني نحو المشرق ، وأقام الثالث حتى دار السائران دوراً من الأرض ، ورجع السائر في الغرب اليه من جهة الشرق ، (ورجع) السائر في الشرق من جهة الغرب ، نقص من الأيام التي عدوها جميعاً للمغربي واحد ، وزاد للمشرقي واحد ، لأن الذي سار الى الغرب ولنفرض انه دار الأرض في سبعة أيام ، سار موافقاً لمسير الشمس فيتأخر غروبها عنه بقدر سبع الدور تقريباً ، وهو ما يسيره في كل نهار ، ففي سبعة أيام حصل له دور كامل ، وهو يوم يكمله ، والذي سار الى الشرق كان سيره مخالفاً لمسير الشمس ، فتغرب الشمس

(١٤) يقول الادريسي « ومع أن الأرض كرة هي غيرصادقة الاستدارة ، منها منخفض ومنها مرتفع ، ولهذا قيل فيها انكشف انه تصاديس ، والبحر محيط بنصف الأرض احاطة متصلة - دائر بها كالمنطقة ، لا يظهر منها الا نصفها ، وهو ما دارت عليه الشمس في قوس النهار ، مثل بيضة مفرقة في ماء ، انكشف منها ما انكشف ، وانقر ما انقر » .

وغيرهما ممن اخترعوا المجهر (الميكرومكوب) والمقرب (التلسكوب) - فيما لاحظ مؤرخ الحضارات « ول ديورنت » .

والمعتقد أن « الادريسي » قد استخدم البوصلة (وكانت ابرة على شكل سمكة) توصل اليها العرب في القرن الحادى عشر (وقيل بل الثالث عشر) وحسوا سر تركيبها عن منافسيهم في التجارة البحرية ، وقد ساعدت البوصلة على نشأة الجغرافيا وخرائطها علماً عملياً يستند الى حقائق تستقى من المشاهدة والخبرة والقياس .

وفي علم الكيمياء حسبنا أن نشير الى منشئها الحقيقى « محمد بن زكريا الرازى » الذى حرر علم الكيمياء من الغموض والرمزية ، واصطنع فى دراسة وقائمه منهجا تجريبيا استقرائيا ، فيما يقول عنه « هوليار » E. J. Holmyard فى كتابه عن (بناء علم الكيمياء Makers of Chemistry وقد وضع « الرازى » كتابه « سر الأسرار » (١٥) وأشار فيه الى الآلات التى تستخدم لتحضير العقاقير ، ما كان منها لتذويب الأجسام مثل الكور والمنفاخ والبوتقة بنوعيهما الصغير والكبير والمفرقة (المعلقة) والماسك (الكلبتان) والمكسر والمبرد والراط (المسبكة) . . . وما كان منها لتدبير العقاقير مثل القابلة (قارورة استقبال) والقدر والقينة والقارورة والمرجل والقدر والتنور والموقد والكانون والأتون ونافخ نفسه (موقد ذو ثقب) والمراسة والنسابة (الهاون ويده) والمقلاة والقمع والمنخل والمصفاة والقناديل (التى تشع الحرارة الهائلة) . . . وغيرها كثير . وسبق « جابر بن حيان » - فى

الكتابات المتحولة باسمه - الى جعل الميزان أساساً للتجريب ، ففطن الى التفرقة بين الكميات والكميات ، وبهذا حقق للدراسات الكيميائية خاصية من أهم خصائص العلم ، وهى تحويل الكميات الى كميات عددية تحقيقاً للدقة والضبط - وسنعود الى بيان هذا عند الحديث على التكميم عند العرب .

وفى الطب استخدم جراحو العرب مئات الآلات فى التشريح واجراء الجراحات ، فمن ذلك أن اكبر جراحى العصور الوسطى « أبا القاسم الزهراوى » (٤١٤ هـ / ١٠١٣ م) صاحب « التصريف لمن عجز عن التأليف » قد أفرد القسم الأخير من كتابه للجراحة ، وفيه أوصى باستخدام مجموعة ضخمة من الآلات الجراحية التى لا يزال الكثير منها مستخدماً فى أيامنا الحاضرة مع تهذيب قليل أو كثير ! وزود كتابه برسوم هذه الآلات تيسيراً لصنعها ، ومن ذلك أنه اخترع منظار المهبل المستخدم فى أمراض النساء والتوليد ، واستخدم حقناً معدنية لادخال الادوية الطبية الى المثانة وأجهزة للاستنشاق وجبائر للأذرع ، وملعق لضغط اللسان أثناء فحص الحلق . كما ابتكر مقاشط لتنظيف الأسنان وكلايب لخلعها وأشار الى الطريقة التى يصنع بها جسر لتثبيت الأسنان الضعيفة (١٦) . . . وعرض الى وصف جراحات لاستخراج حصاة المثانة بالشق والتفتيت والبشر ، ومعالجة الجروح والحالات الصديدية . . . وقد عوّلت على كتابه الجامعات الأوروبية حتى مطلع العصر الحديث ، منذ أن ترجم الجزء الجراحى « جيار الكريمنى » الى اللاتينية فكان مرجعاً فى جامعتى سالرنو ومونبلييه وغيرهما .

(١٥) فى عام ١٩٢٧ نشر يوليوس روسكا Ruska ترجمة للكتاب مقرونة بشرح مفيد ، وبهذا الكتاب بدأت الكيمياء علماً تجريبياً تخلص من التصوف والرمزية والغموض ، ولا يحوى الا نتائج تجاربه وتعليماته الفنية ، ومن أجل هذا كان خليلاً بان يكون منشئ علم الكيمياء - قبل لافوازييه Lavoizier بنحو تسعة قرون من الزمان .

(١٦) اوردنا هائيه وستين رسماً لآلات جراحية من مخترعائه ص ٤٩ من كتابنا « العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى » - القاهرة ١٩٦٨ - وقد خصص خليفة بن أبى المعاسن فى كتابه : « الكافى فى الكحل » - أى امراض العيون - صفتين لرسوم آلات تستخدم فى جراحات العيون .

التجربة العلمية في بحوث العرب :

قلنا ان التجربة في التصور العلمي الحديث هي ملاحظة مستثارة يتدخل أثناءها الباحث في تغيير الظروف التي يدرس فيها ظاهريته ، وقد فطن اليها العرب قبل المحدثين من الغربيين بمئات السنين ، فمن ذلك ان «جابر بن حيان» يسميها « بالتدريب » يقول في كتاب السبعين « فمن كان درباً (مجرباً) كان عالماً حقاً ، ومن لم يكن درباً (مجرباً) لم يكن عالماً ، وحسبك بالدربة - اجراء التجارب - في جميع الصنائع ان الصانع الدرب يحذق ، وغير الدرب يعطل » (١٨) وفي ظل تجاربه وفق الى تحضير حامض النتريك وحامض الليمون ونحوه من المواد العضوية ، والماء الملكي الذي توصل اليه بخلط ماء النشادر وحامض النتريك ... وهذب طرق التبخير والترشيح والتقطير والتصفيد والصر والتبلور ... وعرف الطرق التي تستخدم في تحضير انواع الزجاج وحجر الشب والقلويات ونترات البوتاسيوم والصودا واكسيد الزئبق وحامض الكبريتيك والازونيك وغيره ... وكان اول من أدرك قيمة الاختبار العملي والسج فيه ، ويقال انه بعد مضي قرنين على ممانه عشر الذين كانوا يرممون شوارع الكوفة على مختبره (معمله) الكيماوى ، وكان فيه هاون وقطعة ذهب كبيرة فيما يقول « فيليب حتى » (١٩) .

وكان ابن الهيثم يزاوّل التجربة العلمية مكملّة للملاحظة الحسية ، ويسمى التجربة

ومنذ عصره كان أقرانه ممن يزاوّلون الجراحة في اسبانيا يمنحون لقب طبيب جراح Medico-Surgeon بينما كان قرينهم في باريس او لندن او ادنبرة يمنح لقب حلاق جراح Barber- Surgeon ولا غرابة في هذا فقد كان الجراح الذي يموت في يده مريض يسلم الى أهل الميت ليقتلوه أو يسترقوه ببقية حياته جزاء وفاقا ! - وكان هذا منذ أيام تيودور ملك القوط الغربيين في القرن السادس حتى القرن السادس عشر فيما لاحظ « كامبل » (١٧) بل كانت مدارس الطب في أوروبا تنفر من تعليم الجراحة منذ القرن الحادى عشر حتى الخامس عشر ليلاد المسيح ، وذلك الى حد ان أصدر مجلس تورس البابوى عام ١١٦٣ قراراً بمنع تعليم الجراحة في مدارس الطب بحجة أنها تستهدف تغيير ما خلق الله !

وبدا استخدام الآلات والأجهزة في علم الفلك عند العرب أوضح من هذا كله ، لأنه يقوم على رصد النجوم لمعرفة أماكن الكواكب وحركات سيرها ، وسنعرض لبيان الكثير من الآلات والأجهزة التي استخدموها في مراصدهم عند الحديث على ظاهرة التكميم في تراث العرب .

وهكذا اتخذ العرب المشاهدة أو المعاينة أداة لكسب الحقائق ، واستعانوا بالآلات والأجهزة استكمالاً لمنهجهم في الملاحظة الحسية ، بل زادوا فاصطنعوا التجربة العلمية كلما تيسر لهم ذلك .

D. Campbell, Arabian medicine and its influence on the middle age, Vol. (١٧)
I. 172, 129. (London 1926).

(١٨) في بعض العلوم الطبيعية الحديثة يكتفى بالملاحظة الحسية لتعلم اجراء التجارب فيها ، كما هو الحال في علم الفلك وعلم طبقات الأرض فان الباحث لا يملك التدخل في مجرى ظواهر فيخصها لآرائه ، ولكن جابر يتحدث في النص السالف عن التجارب في الصناعات .

(١٩) فيليب حتى وجبرائيل جبور : تاريخ العرب ج ٢ ص ٤٦٤ - وقد كان « فيليب حتى » يعتقد في وجود «جابر بن حيان» عالماً كيميائياً عظيماً - على غير ما ذهب اليه جمهرة المحدثين من المستشرقين كما اشرنا من قبل ، وما رواه المؤلف يرد الى الكتابات المنسوبة الى « جابر » على أبعد الاحتمالات .

« من قبل - فارتفع بهذا الى منصف مؤسسي العلوم .

وقد كان « البيروني » من أئمة رواد البحث التجريبي من العرب ، وحسبنا أن نشير الى تجربة من تجاربه التي توصل عن طريقها الى تحديد الثقل النوعي الذي سنشير الى دقته في ذلك عند الحديث عن « التكميم عند العرب » اذ كان يزن المادة التي يعرض لدراستها ، ثم يدخلها في جهازه المخروطي وهو مملوء ماء ، ثم يزن الماء الذي تأخذ مكانه المادة السالفة الذكر ، وهو يخرج من الجهاز عن طريق ثقب فيه ، فتكون العلاقة بين ثقل المادة وثقل حجم مساو لها من الماء هي التي تحدد الثقل النوعي المطلوب وكانت الدقة التي توصل اليها مثار دهشة و إعجاب كما سنعرف بعد قليل .

وفي بلاد الأندلس كان « مسلمة بن أحمد الجريطي » (ت ٣٩٧ هـ / ١٠٠٧ م) يوجب على المشتغل بالكيمياء أن يدرب يديه على اجراء التجارب وبصره على ملاحظة المواد الكيماوية وعقله على مزاوله التفكير فيها ، وفي ظل هذا المنهج أجرى كثيراً من التجارب ، منها على سبيل المثال تجربة توصل عن طريقها الى قانون حفظ المادة ، وذلك أنه وضع ربع رطل من الزئبق النقي في اناء زجاجي بيضي الشكل موضوع في ماء آخر شبيه بأواني الطهي ، وتركه على نار هادئة أربعين يوماً ، لاحظ بعدها أن الزئبق قد استحال الى رماد ناعم أحمر مع احتفاظه بوزنه . وقد مهدت هذه التجربة لبحوث كيميائية قام بها « لافوازييه » Lavoizier و « بريستلي » Priestly في هذا المجال .

« بالاعتبار » وقد قام بدورته بالكثير من التجارب التي مكنته من التوصل الى كشفه العلمية ، فمن ذلك أنه توصل الى تحليل العلاقة بين الهواء الجوي وكثافته ، وإبان عن أثرها في أوزان الأجسام ، ودرس بقوانين رياضية فعل الضوء في المرايا الكرية وأثناء مروره في العدسات الزجاجية الحارقة ، ولاحظ شكل الشمس الذي يشبه صورة نصف القمر أثناء الخسوف مستخدماً جداراً يقوم أمام ثقب صغير في مصراع نافذة ، فكان هذا أول ما عرف عن الغرفة المظلمة التي تستخدم في كل صنوف التصوير الشمسي ، ولهذا يكثر من الإشارة اليه أو النقل عنه « روجر بيكون » Roger Bacon ١٢٩٢ في دراساته للبصريات ، وبلغه الدكتور « مصطفى نظيف » عرف أن امتداد الضوء على سمات الخطوط المستقيمة يؤدي رأساً الى أن الضوء المشرق من جسم مبصر ، اذا نفذ من ثقب ضيق في حاجز ، واستقبل على حاجز أبيض من خلفه ، تكونت على هذا الحاجز صورة منكوسة الجسم ويمكن الحصول عليها عن طريق جهاز يسمى في كتب الضوء الابتدائية بالخزانة المظلمة ذات الثقب ، ويرد الفضل في هذا الكشف العلمي في أوروبا الى القرن السادس عشر ، مع أن « ابن الهيثم » قد ذكر في بحوثه كثيراً عبارة البيوت المظلمة ذات الثقب (٢٠) . وكان في مقدمة أصحاب التجربة من علماء العرب « أبو بكر محمد زكريا الرازي » (٣٢١ هـ / ٩٣٢ م) منشئ الكيمياء علماً تجريبياً ، - في رأى بعض المستشرقين - اذ خلص البحوث الكيميائية من الغموض والابهام ، واصطنع في دراسة وقائعها منهجاً تجريبياً سليماً ، واهتمم بالنتائج التي تهدي اليها التجربة - كما قلنا

(٢٠) د. مصطفى نظيف : الحسن بن الهيثم : بحوثه وكشوفه البصرية (جامعة القاهرة ١٩٤٣ / ٤٢) ج ١ ص ١٨٠ .
- وقد أقر « ابن الهيثم » قواعد الفكرة القائلة بأن الضوء هو المؤثر الخارجى الذي يحدث عنه احساس البصر ، وهى فكرة لم تكن مقررة ولا معتمدة ، وبهذا قلب الأوضاع القديمة وأبطل علم المناظر اليوناني وأنشأ علم الضوء الحديث بالمعنى والحدود التي نريدها اليوم ، وكان في بحوثه فيه مثلاً في دقة أوصافه وتمييزه بين أعضائها الأربعة : القرنية والمشيمة والشبكية والصلبة - ثم في تفسيره لظاهرة الانكسار الجوى والرؤية المزدوجة وغيرها ، فكان بهذا وبغيره مثلاً للعالم الطبيعى الرياضى .

خصائص التفكير العلمي

— ابقراط العرب — في الفصل الثاني من كتاب « القانون » اذ يقول :

ان الادوية يعرف تأثيرها من طريقين : طريق القياس — أى الاستنباط العقلى — والاخرى طريق التجربة ، ولتقدم الكلام في التجربة فنقول : ان التجربة انما تهدي الى معرفة قوة (تأثير) الدواء بالثقة بعد مراعاة شرائط :

أحدها أن يكون الدواء خالياً عن كيفية مكتسبة من حرارة عارضة أو برودة عارضة .

والثاني أن يكون المجرب عليه علة مفردة (مرض واحد) فانها ان كانت علة مركبة فيها أمران يقتضيان علاجين متضادين ، فجرب عليهما الدواء فنفع ، لم يدر السر في ذلك بالحقيقة .

والثالث أن يكون الدواء قد جرب على العلل (الأمراض) المتضادة ، حتى ان كان ينفع منها جميعاً لم يحكم انه مضاد لمزاج أحدهما ، فربما كان نفعه من أحدهما بالذات ومن الآخر بالعرض .

والرابع : أن تكون القوة في الدواء مقابلاً بها ما يساويها من قوة العلة (المرض) فان بعض الادوية تقتصر حرارتها عن برودة علة ما ، فلا تؤثر فيها البتة ، وربما كانت عند استعمالها في برودة أخف منها فعالة للتسخين ، فيجب أن يجرب أولاً على الأضعف ويتدرج سيراً حتى نعلم قوة الدواء ولا يشكل (الأمر) .

والخامس : أن يراعى الزمان الذى يظهر فيه اثره وفعله ، فان ظهر مع أول استعماله اقنع أنه يفعل ذلك بالذات ، وان كان أول ما يظهر منه فعلاً مضاداً لما يظهر آخر ، أو كان في أول الأمر لا يظهر منه فعل ، ثم في آخر الأمر يظهر منه فعل ، فهو موضع اشتباه

وحقيقة أن الكثيرين من الكيميائيين العرب قد اهتموا بتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب أو فضة ، ابتغاء الحصول على الثروة ، ولكن هذا الاتجاه الذى رفضه أمثال « البيرونى » و « ابن سينا » ، وسخر منه الكثيرون من أمثال « عبد الرحمن الجوبرى » قد أغرى أصحابه بأجراء التجارب وتنويعها والاكثار منها فكانت مصدر كثير من الكشوف العلمية في المركبات الكيميائية وطرق تحضيرها وتنقيتها ، والتوصل الى معرفة الحوامض والقلويات والفلزات وغيرها مما لا يستقيم بدونه علم الكيمياء ، فكان من مكتشفاتهم الكحول وزيت الزاج (حامض الكبريتيك) وماء الفضة (حامض النتريك) وكربونات الصوديوم وحامض الازوتيك والصودا الكاوية وكربونات البوتاسيوم وغير ذلك كثير .

وزادوا فسخروا علمهم في خدمة الصناعة ، فأفادوا منه في الصياغة والسباكة والدباغة والطلاء والصابون وصناعة السكر والزيت والورق والحبر والزجاج ونسج الاقمشة والفرقعات وغير ذلك كثير .

واهتمام الكيميائيين من القدماء بتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب أو فضة يبدو في رأى بعض المعاصرين أمراً مشروعا من وجهة النظر العلمية ، مع خطأ الهدف الذى قصدوا اليه ، وهى تبدو أكثر معقولة من حلول العلماء المعاصرين لبعض الاشكالات التى تعترضهم ، فيستخدمون لحلها صوراً مختلفة من تجمع الذرات أو الالكترونات أو غيرها ، وان تميز المعاصرون من اسلافهم القدماء بأنهم يعرفون أن العناصر لا يمكن أن يتحول بعضها الى بعض في تفاعلات عادية على أقل تقدير (٢١) .

وبداً تمحيص التجربة العلمية والحرص على بيان العامل المؤثر ، وتحديد القواعد التى تلزم مراعاتها فى نص أورده « ابن سينا »

(٢١) انظر فى تفصيل هذا الرأى : الدوميلي : العلم عند العرب ص ٢٦٢ وما بعدها .

واشكال، وعسى أن يكون فعل ما فعل بالعرض، كأنه فعل أولاً فعلاً خفياً تبعه بالعرض هذا الفعل الأخير الظاهر، وهذا الاشكال والاشنباه والتشكك في قوة الدواء، والحدس أن فعله إنما كان بالعرض، فقد يقوى إذا كان الفعل إنما يظهر بعد مفارقه ملاقة العضو، فإنه لو كان يفعل بداته لفعل وهو ملاق، ولاسبحان أن يقصر وهو ملاق ويفعل وهو مفارق، وهذا حكم أكثرى مقلع.

والسادس: أن يراعى استمرار فعله على الدوام أو على الأكثر، فإن لم يكن كذلك فصدور الفعل عنه بالعرض، لأن الأمور الطبيعية تصدر عن مبادئها إما دائمة وإما على الأكثر.

والسابع: أن تكون التجربة على بدن الانسان، فإنه أن جرب على بدن غير الانسان، جاز أن يختلف من وجهين: أحدهما أنه قد يجوز أن يكون الدواء بالقياس الى بدن الانسان حاراً، وبالقياس الى بدن الأسد والفرس بارداً، إذا كان الدواء أسخن من بدن الانسان وأبرد من الأسد والفرس... والثاني أنه قد يجوز أن تكون له بالقياس الى أحد البدنين خاصة ليست بالقياس الى البدن الثاني...

وهكذا نلاحظ أن «ابن سينا» لا يقنع باستخدام التجربة وإنما يحرص على تحديد قواعدها، وبين ما قاله «ابن سينا» (ت ١٠٣٧ م) في «القانون» وما قاله «جون ستورت مل» Mill + ١٨٧٣ م - في كتابه System of Logic - عن قواعد التثبت من صحة الفروض وخطئها، بين الاثنين صلات رحم وقربى!

هذه لمحة خاطفة الى مكان التجربة من بحوث العرب، وبها استكملوا الملاحظة الحسية التي زاولوها، والآلات التي اصطنعوها للتوصل الى الحقائق والتعبير عنها بالدقة والضبط.

وقد سبق العرب الى ما فطن اليه الغربيون بعد مئات السنين من استكمال الملاحظة الحسية أداة لكسب المعرفة، بالتسليم «بشهادة الغير» Testimony فبرغم ما رأيناه من حرصهم على نقد مصادرهم، وعزوفهم عن استقاء الحقائق عن كتب أسلافهم بغير نقد وتمحيص، سلموا بشهادة الغير مصدراً للمعرفة التي لا يتيسر للعالم تحصيلها، اعتقدوا بأن المعرفة العلمية تقتضي الامام بدراسات أسلافهم من رواد الفكر، يقول «الرازي»: «لو امتدت حياة الانسان ألف عام ما استطاع أن يرى بعينه كل ما وقع في مختلف البقاع وشتى العصور، ولهذا يتعين على الباحث أن يضيء بصيرته بعلم الآخرين»، ويقول «ابن رشد» في «فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال» أن علينا أن نسنع في بحوثنا بما قاله أسلافنا... سواء أشاركونا ملتناً أم لم يشاركونها فيها...».

ومع هذا فإن حماسة العرب في نقل تراث الاوائل الى لغتهم، واعجابهم بفلسفة أرسطو، وطب ابقراط وجالينوس، وفلك بطلميوس، وصيدلة ديسقوريدس... كل هذا لم يمنع العقل العربي من أن يكون حراً في نقد الآثار التي تستهويه، وتمحيص حقائقها والكشف عما يحتمل أن تتضمنه من زيف وبطلان، مستعيناً بالملاحظة والمعاينة على نحو ما عرفنا فيما أسلفنا من شواهد.

وفطن علماء العرب منذ مئات السنين الى التعاون في بعض البحوث العلمية طوائف و فرقاً Teams فمن ذلك أن المأمون كان اذا أراد أن يتثبت من صواب فكرة جمع علماء وطلب اليهم أن يتعاونوا على قياس محيط الأرض للتثبت من صواب ما قال الاوائل في شأنه، كما جمع جغرافيين من العلماء على نحو ما روينا عنه في الحاليين.

ولم يرقه يوماً أن تقوم أرواح الفلكيين من العرب على الآلات التي عرفت في مصر...

(« ميلر K. Miller ») بثلاثة أمتار ونصف طولاً ومتر ونصف عرضاً ! (٢٢) .

هذه كلها نماذج من مختلف العلوم عند العرب ، وكلها تشهد بحرصهم على الدعوة الى الملاحظة الحسية والتجربة العلمية أداة لكشف الحقائق ، وممارسة هذه الدعوة فعلاً في بحوثهم العلمية ، والاستعانة مع هذا بالآلات والأجهزة التي تمتد في قدرة الحواس على الإدراك ، وتحقيق الدقة والضبط في نتائج بحوثهم ، وقد مكّنهم هذا كله من تصحيح الأخطاء التي وقع فيها أسلافهم ، والكشف عن كنوز من الحقائق الجديدة الأصيلة التي سبقوا بها عصرهم . . .

(٣) نزوع العلم الحديث الى التكميم

Quantification

كانت الملاحظة الحسية أداة لكسب المعرفة العلمية أهم ركن في منهج البحث العلمي التقليدي منذ أن وضعت أصوله في أوروبا في مطلع العصر الحديث ، ولكن التقدم العلمي - وخاصة في الآونة الأخيرة من عصرنا هذا - قد نقل مركز الاهتمام من الملاحظة الحسية الى تحويل الكيفيات الى كميات ، والتعبير عن وقائع الحس بأرقام عددية ، وأصبحت الظواهر المشاهدة تترجم الى رسوم بيانية ولوحات فوتوغرافية وجدول احصائية ، وتمشياً مع هذه النزعة الجديدة اخترعت آلات وأجهزة كالمراقم والآلات الحاسبة والعدسات المكبرة - كالميكروسكوب - والمقربة - كالتلسكوب - والمخابير المدرجة وغيرها مما جعل مرد الدقة في القوانين العلمية الى صورتها الرياضية ، وفي ضوء هذا كان العالم إذا هم

الاسكندرية أو تلقوها عن بطليموس بوجه اخص ، فجمع مشاهير الفلكيين من العرب وطلب اليهم أن يتعاونوا على اختراع آلات جديدة ، وتهذيب الآلات القديمة لتكون إتيان العرب (تقاويمهم) أدق وأكمل ، وقد رأينا مدى توفيقهم في تحقيق هذا الغرض في ظل تعاونهم على اختراع الآلات .

وحذا حذو المأمون في ذلك شرف الدولة البويهية في بغداد (وهو ابن عضد الدوالة المتوفى عام ٩٨٢ م) وقد أنشأ مرصداً فلكياً في حدائقه ، وولى أمره (« أبا سهل بن رستم الكوهي ») إذ طلب اليه شرف الدولة أن يجمع المعنيين بالفلك وأرصاده ليتعاونوا في بحوثهم العلمية عسى أن تكون نتائجها أدق وأكمل .

ويروى (« نصير الدين الطوسي ») أسماء الفلكيين الذين جمعهم في مرصده الذي أنشاه في مراغه ليعاونوه في بحوثه ، فتمكن من أن ينجز من الأرصاد في اثنتي عشرة سنة ما يتطلب إنجازها ثلاثين عاماً (فيما يقول سيديو L. A. Sidillot في تاريخه العام للعرب) .

وحدث مثل هذا في غير الفلك ، فلادريسي حين هم بوضع كتابه « نزهة المشتاق في اختراق الآفاق » وقع اختياره مع روجار ملك صقلية على « اناس البساء فطناء اذكباء ، وجهزهم روجار الى اقاليم الشرق والغرب جنوباً وشمالاً ، وسفر معهم قوماً مصورين ليصوروا ما يشاهدونه عيافاً ، وأمدهم بالتقصي والاستيعاب لما لا بد من معرفته ، فكان اذا حضر أحد منهم بشكل أثبتته الشرف الادريسي حتى تكامل له اراد » ووضع كتابه ورسم خرائطه التي بلغت إحدى وسبعين خريطة ، وأنشأ خريطة الكرة الأرضية على كرة ضخمة من الفضة تزن في تقدير (« سكياريلي » L. Schiparelli) مائة وخمسين كيلوجراماً وتقدر أبعادها في رأي

الى استخدام الآلات - ما رأيناه من آلات اخترعها أو أشرف على اختراعها في علم الضوء « الحسن بن الهيثم » ، وفي علم الكيمياء « جابر والرازي » ، وفي التشريح والجراحة « أبو القاسم الزهراوى » ... وقد عرضنا نماذج منها فيما أسلفنا من حديث .

لكن علماء العرب لم يقنعوا بذلك فنزعوا الى اختراع آلات تستخدم في تحويل الكميات الى كميات عددية توفيراً للدقة في نتائج البحوث العلمية ، فمن ذلك أن « جابر بن حيان » - قد ورد في البحوث المنسوبة اليه - أنه جعل الميزان أساس البحث التجريبي ، وفطن الى التفرقة بين الكميات والكميات ، وضرورة تحويل الثانية الى الاولى ، فالكميات عنده لا أوزان لها وانما الأوزان للأجسام ، وحدد الكمية بقوله « انها الحاصرة المشتملة على قولنا الأعداد ، مثل عدد مساوٍ لعدد ، وعدد مخالف لعدد ، وسائر الأبطال والأعداد والأقدار من الأوزان والمكاييل وما شاكل ذلك » . فكان بهذا من أعظم رواد العلوم التجريبية (٢٤) فيما لاحظنا نشر رسائله « **بول كراوس** » Paul Kraus (الذى انتحر في القاهرة عام ١٩٤٥) .

ولعل أدق الآلات والأجهزة التي اصطنعها علماء العرب في بحوثهم كانت تلك التي استخدموها في دراساتهم في علوم الفلك والجغرافيا والطبيعة ، فلنعرض نماذج منها :

بدراسة الصوت رده الى سعة الدبذبة ، أو الضوء أرجعه الى طول موجاته ، أو الحرارة حولها الى موجات حرارية ... وهكذا أمكن أن تتحول الكميات الى كميات عديدة تتميز بالدقة والضبط .

ولما كانت العلوم الانسانية الحديثة قد نزعتم بدورها الى اصطناع المنهج التجريبي ما أمكنها ذلك (٢٣) ، فقد اتجهت بدورها الى تكميم دراساتها ، فاصطنع علم النفس - بوجه خاص - المعامل المزودة بالآلات والأجهزة على طريقة المعامل التي لا غنى عنها في الطبيعة والكيمياء ، وأخذ علم الاجتماع يعتمد على الاحصاءات والوثائق وغيرها ليرد نتائج دراساته ما أمكن الى أرقام ، وسبق الاقتصاد الى مثل هذا الاتجاه ... وهكذا تحولت قوانين العلم الى دلالات رياضية ، وبهذا احتلت مكان الصدارة في البحث العلمي الذي لا يزال طبعاً يعتمد على الملاحظة الحسية والتجربة العلمية .

التكميم في دراسات العرب :

أشرنا الى أن علماء العرب قد فطنوا الى قصور الحواس عن ملاحظة الكثير من الوقائع الجزئية والظواهر الطبيعية لفرد صغرها أو بعدها أو نحو ذلك مما يعوق الملاحظة المباشرة ، ويحول دون التعبير الدقيق عنها ، وكان من الدلالات البدئية لهذه الظاهرة - وهي نزوعهم

(٢٣) رفض اصحاب النزعة اللاتبيعية Anti-naturalistic استخدام المنهج التجريبي في العلوم الانسانية - انظر أدلتهم على ذلك في كتابنا اساس الفلسفة ط ٥ ص ١٠٧ وما بعدها .

(٢٤) ولكن « هنرى كوربان » H. Corbin في كتاب « تاريخ الفلسفة الاسلامية منذ الينابيع حتى وفاة ابن رشد » يرفض هذا التفسير ويرى - في ضوء العلاقة بين الكيمياء الجابرية والفلسفة الدينية عند الاسماعيلية - ان علم الميزان عند جابر يكاد يشمل معطيات المعرفة البشرية بأكملها ، هو كشف العلاقة القائمة في كل جسم من الأجسام بين ظاهره وباطنه ، وبذلك لا يكون محاولة دقيقة لبناء نظام كمي في العلوم الطبيعية كما ظن كراوس - انظر ص ٢٠٤ - ٢٠٥ من الترجمة العربية لكتاب كوربان .

أثبت الفلكيون أن حركة الأوج الشمسي بالقياس إلى النجوم $121/2$ دقيقة وقياسها المعروف اليوم $1120/2$ دقيقة، وقد صححوا الكثير من أخطاء بطليموس كانحراف دائرة البروج ومواقيت اعتدال الليل والنهار وطول السنة فيما أشار « تليينو » في مقاله عن علم الفلك في دائرة المعارف الإسلامية . وكان بطليموس يقول على سبيل التخمين أن طول البحر المتوسط ٦٢ فأنقصها « الخوارزمي » إلى ٥٢ وزاد « الزرقالي » فأنقصها إلى ٤٢ وهو أقرب الأرقام إلى الطول الصحيح فيما روى الأستاذ « فيليب حتى » - ومثل هذا كثير ، كان مرد الفضل فيه إلى أن علماء العرب لم يقنعوا بما تلقوه من آلات الرصد وأجهزته ، فصنعوا - وكان هذا أحياناً بتوجيه من المأمون - آلات جديدة ، ساعدتهم على استبدال الجيوب بالأوتار وإدخال خطوط التماس في حساب المثلثات وحل المعادلات التكميلية . . . وبأرصادهم توصلوا إلى كثير من الأزياج (٢١) الدقيقة ، وفي مقدمتها الزيج الحاكي « لعلى بن يونس المصري » ، وأزياج « الخوارزمي » ، وأبي حنيفة الدينوري وأبي معشر البلخي » وكثيرين غيرهم ، وقد أخذ عن تصحيحاتهم لأزياج بطليموس القديمة دوليل Delisle في مطلع القرن الثامن عشر .

وقد وفق « الفرغاني » (كان حياً عام ٢٤٧هـ / ٨٦١ م) في أرصاده إلى تحديد المسافات بين الكواكب بعضها والبعض وتقدير

أهم ما في الفلك أرصاده التي تستخدم لمعرفة حركات الأجرام السماوية ، وقد بدأت الأرصاد المنظمة في مطلع القرن التاسع واستخدمت فيها أدوات دقيقة صنعت في جنديسابور وغيرها ، وكان أول مرصد عرف في تاريخ الفلك قد أنشئ في الاسكندرية في عصر بطليموس من صاحب المجسطى ، وظل جيداً حتى أنشأ العرب مرصدهم في بغداد ودمشق والقاهرة ومراغة وسمرقند وغيرها من حواضر الإسلام ، وكان من الآلات التي استخدموها في هذه المراصد اللبنة والحلقة الاعتدالية وذات الأوتار وذات السميت والارتفاع وذات الجيب والمزولة (الساعة الشمسية) . . . والاسطرلاب (٢٥) Astrolabe وكان أنواعاً ، منه التام والمسطح والهلالى والزورقى والمبطح الشمالي والجنوبي . . . وغير ذلك ، وكان أول مسلم صنع اسطرلاباً هو « إبراهيم بن حبيب الفزارى » (توفي بين سنتي ٧٩٦ و ٨٠٨ م) وأقدم رسالة عربية في الاسطرلاب هي رسالة « على بن عيسى » الذى سُمى بالاسطرلابي لمهارته في صناعة هذا الجهاز وقدرته على شرح عمله ، وكان أول من استخدم الآلات السالفة الذكر وأفاض في وصفها « إبراهيم بن يحيى النقاش » القرطبي - وهو المعروف باسم الزرقالي - أو Azzarquie فيما يسميه الفرنجة - (ت ٤١٤ هـ / ١٠١٣ م) وقد وفق السى تحسين الاسطرلاب فسمى الصفيحة ، وبه

(٢٥) يقول حاجى خليفة « علم الاسطرلاب هو علم يبحث عن كيفية استعمال آلة معهودة يتوصل بها إلى معرفة كثير من الأمور النجومية على أسهل طريق وأقرب مأخذ مبين في كتبها كارتفاع الشمس ومعرفة الطالع وسميت القبلية وعرض البلاد وغير ذلك ، أو من كيفية وضع الآلة على ما بين في كتبهم . . . » وقد كتب عنه بأسهاب مياس فاليكروسا Millas Vallicrosa ونشر رسالة الاسطرلاب .

(٢٦) الزيج كلمة مشتقة من كلمة فارسية وتعنى السدى الذى تنسج فيه لحمة النسيج ، ومعناها التقويم أو الجدول الفلكى لأن خطوطه رأسية شبيهة بخطوط السدى، وأساسه حركات الشمس والقمر وعلاقتها بفصول السنة مع تحديد مواعيد الحج وأوقات الصلاة وأوائل الشهور العربية ولا سيما رمضان ونحو ذلك .

احجامها بدقة أخذها عنه الكثيرون من غير تغيير على وجه التقريب ، والجدول التالى يكشف عن المسافات الكبرى للكواكب عند ثلاثة من علماء العرب :

المسافات الكبرى بالشعاع الأرضى	الفرغانى	البتانى	ابن العبرى
القمر	٦٤ ١/٦	٦٤ ١/٦	٦٤ ١/٦
عطارد	١٦٧	١٦٦	١٧٤
الزهرة	١١٢٠	١١٧٠	١١٦٠
الشمس	١٢٢٠	١١٤٦	١٢٦٠
المريخ	٨٨٧٦	٨٠٢٢	٨٨٢٠
المشتري	١٤٤٠٥	١٢٩٢٤	١٤٢٥٩
زحل	٢٠١١٠	١٨٠٩٤	١٩٩٦٣

وليس ادل على دقة البحوث الطبيعية عند العرب من تقديرات « البيروني » و « الخازن » للثقل النوعي ، وهي من النتائج الرائعة التي سبق اليها العرب في الطبيعيات التجريبية قبل المحدثين من العلماء بمئات السنين ، وقد استخدم « البيروني » لتحديد الثقل النوعي جهازاً مخروطياً يعد اليوم أقدم مقياس للكثافة ، كما استخدم « الخازن » مقياساً للسوائل (Aréomètre) شبيهاً بالمقياس الذى استخدم فى جامعة الاسكندرية القديمة . وفى الجدول التالى (وهو من عمل فيدمان E. Wiedeman) بيان قيم توصل اليها البيروني والخازن - وما وضع عند أولهما بين قوسين محسوب اما بالذهب أو الزئبق ، واما بالزمرد أو البلور الصخرى ، والعمود الأخير يبين الوزن الحقيقي عند المحدثين من العلماء :

اما من أحجام الكواكب فكانت أرقام الفرغانى كما يلي : القمر ١/٣٩ من حجم الأرض ، عطارد ١٣٢٠٠٠ ، الزهرة ١٣٧ ، والشمس ١٦٦ ضعفاً للأرض ، المريخ ١٥/٨ ، المشتري ٩٥ ضعفاً زحل ٩٠ ضعفاً للأرض (٢٧) ومثل هذه الدقة فى الدراسات الفلكية عند العرب كثير .

وفى علم الطبيعة حقق علماء العرب بآلاتهم وأجهزتهم كشوفاً علمية أثارت بدقتها إعجاب الباحثين من الفريبيين ، فمن دلالات هذه الدقة جداولهم التي قدروا فيها الثقل النوعى للمعادن والأحجار الكريمة (انظر عبد القادر الطبرى فى عيون المسائل من أعيان الرسائل) .

خصائص التفكير العلمي

المادة	عند البيروني الذهب الزئبق	عند الخازن	الوزن الحديث
ذهب	١٩٢٦	١٩٠٥	١٩٢٦
زئبق	١٣٧٤	(١٣٥٩)	١٣٥٩
نحاس	٨٩٢	٨٨٣	٨٨٥
حديد	٧٨٢	٧٧٤	٧٧٩
قصدير	٧٢٢	٧١٥	٧٢٩
رصاص	١١٤٠	١١٢٩	١١٣٥
لازور	٣٩١	٣٧٦	٣٩٠
ياقوت	٣٧٥	٣٦٠	٣٥٢
زمرد	٢٧٣	٢٦٢	٢٧٣
لؤلؤ	٢٧٣	٢٦٢	٢٧٥
ماء في درجة الصفر	—	—	٩٩٩٩
ماء البحر	—	—	١٠٢٧
زيت الزيتون	—	—	٠٩١
لبن البقر	—	—	من ١٠٤ الى ١٤٢
دم الانسان	—	—	من ١٠٤٥ الى ١٠٧٥

الوقائع كما هي في الواقع وليس كما تبدو في تمنياته ، ويقتضي هذا إقصاء الخبرة الذاتية Subjectivity لأن العلم قوامه وصف الأشياء وتقرير حالتها ، ومحك الصواب في البحث العلمي هو التجربة التي تحسم أي خلاف يمكن أن ينشأ بين الباحثين ، ومن هنا كان الخلاف بين العلم والفن ، والفنون والآداب تقوم على الخبرة الذاتية بمعنى أن الفنان ينظر إلى موضوعه من خلال إحاسيسه وعواطفه وانفعالاته وأخيلته، ومن هنا بدا المنظر الواحد في صور الفنانين أو قصائد الشعراء في صور شتى أو قصائد متباينة ، وبمقدار ما يكون بينها من تفاوت وتباين تكون عبقرية كل من أصحابها ، بينما ينتهي العلماء في دراساتهم لآية ظاهرة إلى نتائج واحدة ، والا كان الالتجاء إلى التجربة لمعرفة وجه الصواب في أمرها .

وأما النزاهة Disinterestedness فيراد بها إقصاء الذات self-elimination أي

وبمثل هذه الدقة حدد « البيروني » أبعاد الأرض والظواهر التي تبدو في أوقات الشفق أو كسوف الشمس ، وقوانين عالم النبات ... وغيرها كثير .

وبهذا وبغيره فطن علماء العرب إلى ضرورة التعبير عن الخواص الكيفية بمقادير عددية ، فاستخدموا القياس والوزن ، واخترعوا آلات وأجهزة مدّت من قدرة حواسهم على الإدراك، وصب نتائج بحوثهم في رموز رياضية، فحققوا بهذا — على قدر ما مكنتهم روح عصرهم — أهم خاصية من خصائص التفكير العلمي الحديث .

(٤٤) موضوعية البحث ونزاهة الباحث :

أوجب المحدثون من الغربيين أن يتوخى العالم الموضوعية Objectivity في كل بحث يتصدى له ، بمعنى أن يحرص على معرفة

تجرد الباحث عن الأهواء والميول والرغبات وإبعاد المصالح الذاتية والاعتبارات الشخصية، وبالتالي فهي تقتضي انكار الذات وتنحية كل ما يعوق تقصي الحقائق من طلب شهرة أو مجد، أو استغلال للثراء، مع اعتصام بالصبر والآنسة، وحرص على توخي الدقة حتى يتسنى للباحث أن يفحص موضوعه في أمانة ومن غير تحيز، وكل هذا يستلزم طاقة أخلاقية وروحاً نقدية وتحرراً من أية سلطة يمكن أن تملئ عليه رأياً، بهذا يتوخى الحق ويخلص في طلبه، ويستبعد التعصب ويتفادى اغراء الهوى، ويتفانى في تحرى الحقائق وتمحيصها وفاء بحق الأمانة العلمية.

الموضوعية والنزاهة في بحوث العرب :

أما في التراث العربى فيبدو أن مفهوم الموضوعية قد اختلط بمفهوم النزاهة في بحوث الكثيرين من علماء العرب، وقد فطنوا على أى حال إلى أن هذين المفهومين من خصائص التفكير العلمى ومقوماته الأساسية. وكثير من النصوص التى تتضمنها هذه الدراسة تشير إلى حرصهم على ما نسميه اليوم بموضوعية البحث، ونزاهة الباحث، وفى النصوص التالية مصداق ما نقول، مع ملاحظة أن العلوم الطبيعية فى تراثهم - وفى أوروبا حتى مطلع العصور الحديثة - كانت مذابة فى المعرفة التى اهتموا بتوسيع آفاقها وتعميق جذورها بحثاً وراء الحقيقة.

ومن دلالات حرصهم على النزاهة - إلى جانب الموضوعية - ما يرد كثيراً فى مقدمات كتبهم عندما يحددون منهج بحثهم وخطته وهدفه، فمن ذلك أن «الحسن بن الهيثم» - منشئ «علم الضوء» غير منازع - يقول فى مقدمة «الشكوك على بطليموس» :

« الحق مطلوب لذاته ، وكل مطلوب لذاته

فليس يعنى طالبه غير وجوده ، ووجود الحق صعب والطريق اليه وعر ، والحقائق منغمسة فى الشبهات ، وحسن الظن بالعلماء فى طباع جميع الناس ، فالناظر فى كتب العلماء اذا استرسل مع طبعه ، وجعل غرضه فهم ما ذكره وغاية ما أوردوه ، حصلت الحقائق عنده وهى المعانى التى قصدوا لها ، والغايات التى أشاروا إليها ، وما عصم الله العلماء من الزلل ، ولا حمى علمهم من التقصير والخلل، ولو كان ذلك كذلك لما اختلف العلماء فى شيء من العلوم ، ولا نفرقت آراؤهم فى شيء من حقائق الامور ، والوجود بخلاف ذلك ، فطالب الحق ليس هو الناظر فى كتب المتقدمين، المسترسل مع طبعه فى حسن الظن بهم ، بل طالب الحق هو المتهم لظنه فيهم ، المتوقف فيما يفهمه عنهم ، المتبع الحجة والبرهان ، لا قول القائل الذى هو انسان ، والخصوص فى جبلته بضروب الخلل والنقصان ، والواجب على الناظر فى كتب العلوم ، اذا كان غرضه معرفة الحقائق ، أن يجعل نفسه خصماً لكل ما ينظر فيه ويجعل فكره فى متنه وفى جميع حواشيه، ويمحصه من جميع جهاته ونواحيه، ويتهم أيضاً نفسه عند خصامه ، فلا يتحامل عليه ولا يتسمع فيه ، فانه اذا سلك هذه الطريقة اتكشفت له الحقائق ، وظهر ما عساه وقع فى كلام من تقدم من التقصير والشبه» (٢٨) ويقول «ابن الهيثم» فى مقدمة كتابه «الناظر» :

« ونجعل غرضنا فى جميع ما نستقرئ به ونتصفح استعمال العدل لا اتباع الهوى ، ونتحرى فى سائر ما نميزه وننقده طلب الحق لا الميل مع الآراء ... وليس ينال من الدنيا أجود ولا أشد قربة الى الله من هذين الأمرين» فالحرص على توخي الحق والاخلاص فى طلبه، واقصاء الذات بكل ميولها ونزواتها، واستبعاد المصالح الشخصية والاعتبارات الذاتية ، وعدم التعصب وفاء بحق الأمانة العلمية

(٢٨) الحسن بن الهيثم فى مقدمة الشكوك على بطليموس - تحقيق د. عبد الحميد صبره ، د. نبيل الشهابى (القاهرة ١٩٧١) .

في كتابه « مقاصد الفلاسفة » قبل أن يضع كتابه « تهافت الفلاسفة » في تفنيد الفلسفة وهدمها .

وعندما همّ بالرد على التعليمية في عصره جمع كلماتهم ورتبها ترتيباً محكماً ، واستوى الجواب عنها - يقول : « ... حتى نكسر بعض أهل الحق مبالفتي في تقرير حجّتهم ، وقال هذا سعى لهم ، فانهم كانوا يعجزون عن نصره مذهبهم لمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها وترتيبك إياها » - هكذا اقتضته الأمانة العلمية أن يعرض مذهب خصومه وكأنه واحد من أتباعه ، بل خيراً مما يعرضه أحسن دعائه !

و « ابن رشد » (ت ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م) - وهو الفيلسوف الطبيب - جاهر بحبه للحق في ذاته من غير نظر الى قائله أو اهتمام بعقيدته ، فقال في كتابه « فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال » :

« ان من واجبنا اذا نظرنا فيما قاله من تقدمنا من أهل الامم السالفة أن ننظر في الذي قالوه من ذلك ، وما أثبتوه في كتبهم ، فما كان منه موافقاً للحق قبلناه منهم وسرنا به ، وشكرناهم عليه ، وما كان غير موافق للحق نبهنا عليه وحذرنا منه وعذرناهم ، وعلينا أن نستعين على ما نحن بسبيله مما قال من تقدمنا في ذلك ، وسواء كان هذا التعبير مشاركاً لنا في الملة أو غير مشارك ، اذ كانت فيها شروط الصحة » .

حسبنا هذا من الشواهد الدالة على نزاهة الباحث العربي وأمانته في بحوثه العلمية التي كان يباشرها ، وكلها تشهد بحرصهم على تجردهم من الأهواء والنزوات واستبعاد الميول الشخصية والاعتبارات الذاتية ، والعصبية القومية والدينية ، وتوخى الحق والاخلاص في طلبه .

... كان هذا رائد العالم العربي فنبه اليه في كتابه .

ويقول « الجاحظ » (ت ٢٥٥ هـ / ٨٦٩ م) المعتزلي في مقدمة « الحيوان » : « جبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة سببا ، وبين الصدق سببا ، وجب عليك التثبت ، وزين في عينيك الانصاف . إذا قلت حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل اليأس وعرفك ما في الباطل من الدلة ، وما في الجهل من القلة » .

ويشير عالمنا « البيروني » الى أسئلة وجهها اليه أحد الادباء عن التواريخ التي تستخدمها الامم ويقول ان التوصل الى الحقيقة يقتضي « تنزيه النفس عن العوارض المردية لأكثر الخلق ، والأسباب المعمية لصاحبها عن الحق ، وهي : كالعادة المألوفة والتعصب والتظاهر واتباع الهوى والتغالب بالرياسة وأشبه ذلك » .

وابدى « الغزالي » (الصوفي الأشعري) من الأمانة العلمية ما يستحق أن يشار اليه ، فهو في حملته على الفلسفة وأهلها يقول في « المنقذ من الضلال » :

« علمت يقيناً أنه لا يقف على فساد نوع من العلوم من لا يقف على منتهى ذلك العلم حتى يساوى أعلمهم في أصل ذلك العلم ، ثم يزيد عليه ويجاوز درجته ، فيطلع على ما لم يطلع عليه صاحب العلم من غور وغائلة ، وأذاك يمكن أن يكون ما يدعيه من فساده حقاً ... ان رد المذهب قبل فهمه والاطلاع على كنهه رمى في صمالة ... » ولهذا لم يقدم على نقد الفلسفة ويفند إباطيلها حتى أكب على دراستها ، وبز أهلها في فهم أسرارها ، لأن من الضلال أن تنقض مذهباً لم تحسن فهمه وتعمق العلم بحقيقته ، وزاد فلخص الفلسفة

(٦) الاعتقاد مقدماً في مبدأ الحتمية

: Determinism

يفترض العالم مقدماً مدركات عقلية أو قضايا أولية يستخدمها أعم من مقدماته ، دون أن يعرض للبحث في صوابها أو خطئها ، لأن ذلك يخرج العالم عن نطاق علمه موضوعاً ومنهجاً ، فيترك البحث في صوابها للفيلسوف ، فمن ذلك أن العالم الطبيعي يسلم مقدماً - في بداية بحثه - بمبدأ الحتمية (أو السببية العامة) Universal Causality - أى القول بأن لكل ظاهرة علة توجب وقوعها ، ولكل علة معلول ينشأ عنها ، فالظواهر يتحتم وقوعها متى توافرت أسبابها ، ويستحيل أن تقع مع غياب هذه الأسباب ، وهذه الاستحالة هى ما يسمى بالضرورة ، والأسباب أو العلل وهى فى العلم لا تعزى الى القضاء والقدر Fatalism الذى يرد وقوع الأشياء الى قوى عليا تسيروها ، لأن فى مثل هذا القول نوعاً من الجبرية التى لا يمكن التخلص منها ، بينما يتيسر مع القول بالحتمية (أو السببية) العلمية تجنب وقوع الظاهرة المحتومة بالقضاء على أسبابها ، كان يتفادى الإنسان الإصابة بمرض مُعد بالابتعاد عن أسبابه ، ولا ترتد الأسباب فى العلم الى القوى الخفية لاستحالة التثبت منها بالخبرة الحسية، وهى فى العلم محك الصواب والخطأ، كما تستبعد الحتمية المصادفة والاتفاق لأن الظواهر ضرورية وليست ممكنة ، فهذا يكون وقوع الظواهر لوجود أسبابها ضرورياً وليس محتملاً أو ممكناً .

ومشكلة العلية (السببية) قديمة ، وقد رأى أرسطو أن علم الطبيعة يستهدف الكشف عن أسباب التغيرات التى تطرأ على الظواهر ، وحصرها فى علل أربع : مادية وصورية وغائية وفعالية ، واهتم المحدثون بالعمل الفاعلية وأغفلوا ما عداها ، وجعلوا العلة حادثة سابقة على الظواهر سبقاً مطرداً ، فكان هذا تفسيراً

جديداً للعية ، كان « ديقيد هيوم » + ١٧٧٦ D. Hume أول من قال به بين الغربيين . إذ أبطل « هيوم » رد العقليين العلية الى ضرورة عقلية وفسرها على النحو التالى :

فسر المبادئ المسلمة Postulates التى ظن العقليون أنها فطرية وعامة فى الناس بأنها مجرد ترابط بين الأفكار مرجعة الى قانون ترابط المعانى بالتشابه أو التجاور الزمانى والمكانى ، ثم اعتبر قانون العلية مجرد عادة ذهنية Custom تنشأ عند الناس كلما رأوا حادثتين مطردتى الوقوع أو متتابعتين ، فنشأ عن هذا فى أذهانهم اعتقاد Beleaf بأن اللاحق يعقب السابق ، وليس من المعقول أن تعرف رابطة العلية بالاستدلال العقلى ، إذ يستحيل أن يستنتج الإنسان معنى المعلول من معنى العلة ، وهل كان فى وسع آدم أن يستنتج بعقله من شفافية الماء وليونته أن خواصه خلق الكائن الحى ؟ ان اقتران فكرة العلة بفكرة المعلول اقتران المتضايين هو سبب « الضرورة » التى يزعمها العقليون فى قانون العلية .

وفى القرن التاسع عشر حين وضع « جون ستورث مل » + ١٨٧٣ John Stewart Mill قواعد التثبت من صحة الفروض أو خطئها ، كان مؤدى قواعده الثلاث الأولى أن وجود العلة يستتبع وجود معلولها ، وغيابها يقتضى غياب معلولها ، وأن العلة تدور مع معلولها وجوداً وعدماً ، وجاهر بأن مبدأ العلية هو أساس الاستقراء ، وفطن « مل » فى قاعدته الرابعة الى أن البحث العلمى يقتضى تحديد العلاقة العلية بين ظاهرتين تحديداً كميّاً ، لأن كل تغير يطرأ على العلة يقترن لا محالة بتغير « مشابه » له يلحق بمعلولها ، فى هذا النطاق الضيق فطن الى التكميم ، وقد تطورت هذه الطريقة بعد « مل » بفضل الطرق الاحصائية التى ساعدت على التعبير عن الارتباط بين ظاهرتين برمز رياضية .

فيكتفى الباحث بملاحظة نماذج منها في حاضره ثم يعمم حكمه (قانونه) على جميع أفرادها في كل زمان وفي كل مكان ! وليس لدينا فيما قال « هيوم » دليل تجريبي أو منطقي يبرر هذا التعميم الذي ينسحب على الماضي والحاضر والمستقبل ، وكيف يقال ان العلاقة بين العلة ومعلولها علاقة ضرورية حتمية ؟

سبق الى هذا « جابر بن حيان » (ت ١٩٨ هـ / ٨١٣ م) « والفزالي » (ت ٥٠٥ هـ / ١١١١ م) قبل ان يظن اليه « ديفيد هيوم » بضعة قرون من الزمان ، سبق « جابر » فأرجع الاستدلال الاستقرائي الى « العادة » وحدها ، وليس الى الضرورة العقلية التي يزعمها العقليون ، اذ ليس فيه - فما يقول « علم يقين واجب اضطراري برهاني أصلاً » ، بل علم اقناعي يبلغ الى ان يكون احرى وأولى وأجدر لا غير « ثم يمضي « جابر » فيشير الشك في مبررات التعميم السالف الذكر ، وهو الذي يبنى على أساس أن الطبيعة تجري على غرار واحد لا يتغير ، وينتهي كما انتهى الغربيون من علماء القرن العشرين وهم بصدد مبدأ الحتمية - الى أن قوانين العلم الطبيعي التي تتمثل في التعميم المشار اليه احتمالية ترجيحية لا تبلغ قط مرتبة اليقين ، وعلى هذا - فيما يقول - « ليس لأحد أن يدعى بحق أنه ليس في الغائب الا مثل ما شاهدته ، أو في الماضي والمستقبل الا مثل ما في الآن » .

أما « الفزالي » فقد سبق رأس التجريبيين « ديفيد هيوم » بأكثر من ستة قرون ونصف - في رفض تفسير العقليين للعلاقة العلية (السببية) وفي تفسيره الجديد الذي قدمه لها .

يقول « الفزالي » في « تهافت الفلاسفة » : « أن الاعتقاد بين ما يعتقد في العادة سبباً وما يعتقد في العادة مسبباً ، ليس ضرورياً عندنا ،

واذا كان علماء القرن التاسع عشر - من أمثال « لا بلانس » + Laplace ١٨٢٧ في كتابه « مفال فلسفي عن الاحتمالات » ، « وكلود برنار » + C. Bernard ١٨٧٨ في مقدمته لدراسة الطب التجريبي - قد اعنفوا في العلية قضية مسلمة ، بمعنى أن وقوع الظواهر الطبيعية محكوم حتمية لا يرقى اليها الشك ، فان التقدم العلمي الذي تحقّق في القسرين قد زرع تفه العلماء في هذه الحتمية ، فتعرضت - على يد أمثال آرثر ادنجتون Arthur Eddington و « رسل » + ١٩٧١ Bertrand Russell لحملة من النقد انتهت بأن تخلت العلية عن مكانها ليحتلّسه « القانون الطبيعي » الذي يتميز في أيامنا الحاضرة بأنه يصاغ في كم عددي ، وبهذا كفت العلوم الطبيعية في الوقت الحاضر عن البحث عن العلة والمعلول ، وقفت بالبحث عن الظروف التي تسبق الظاهرة أو تصحبها ، ووضع القوانين التي تكشف عن العلاقة بين الظواهر المتغيرة في صيغة رياضية محددة تتميز بالدقة والضبط ، ومن هنا كان أكثر العلوم تقدماً في القرن العشرين هو ما كانت قوانينه تصاغ في كميات عددية ، واذا كان القدماء قد فطنوا الى فكرة القانون فانه قد بدا عند جمهورهم كلفياً وصفياً لا يصاغ في تعبير كمي الا نادراً - كما بدا في قانون الأجسام الطافية عند « أرشميدس » + ٢١٢ ق.م . Archimides - ولم يقدر للتعبير الرياضي عن القانون ان يكون ظاهرة عامة تسود التفكير العلمي الا في القرن العشرين .

مشكلة العلية (الحتمية) في تفكير العرب :

قلنا ان العلم الطبيعي يستند الى الاستقراء ، وأشرنا الى مشكلة الاستقراء وازمة الحتمية ، فالاستقراء لا تيسر فيه ملاحظة كل فرد من أفراد الظاهرة في كل زمان وفي كل مكان ،

الفقهاء والمتكلمين في العصور الوسطى فقالوا ان العلة مطردة - بمعنى أنها تدور مع الحكم وجوداً .

أما طريقة الاختلاف أو التلازم في التخلف عنده - ومؤداها أن غياب العلة يستتبع غياب معلولها - فقد سبق إليها الأصوليون فقالوا ان العلة منعكسة أي أنها تدور مع الحكم عدماً .

أما قاعدة الجمع بين الاتفاق والاختلاف - وهي تجمع بين القاعدتين السالفتين - فقد سبق إليها الأصوليون من المسلمين فقالوا ان العلة تدور مع معلولها وجوداً وعدماً ، وسموها بالطرء والعكس .

وإذا كان المحدثون من الغربيين قد أثبتوا الفرض بطريقة سلبية ، بمعنى أن يستبعدوا من فروضهم كل ما يتعارض مع التجارب التي يقومون بها ، ويعدون الفرض الباقي صحيحاً ، فإن الأصوليين قد سبقوا إلى معرفة هذه الطريقة وسموها بتنقيح المناط (٣٢) .

هكذا قدر لمفكرى العرب أن يفتنوا إلى تفسير العلية قبل أن يتوصل إليه الغربيون بمئات السنين، ولم يكن في مقدورهم أن يسبقوا الزمن بأكثر مما فعلوا ففاتهم الكثير مما تكشف عنه عصرنا الحاضر .

(٧) توافر الثقافة الواسعة للعلماء :

ولع الغربيون في العصور الحديثة بالتخصص الضيق ، واشتد اعتزاز العلم الطبيعي بمناهجه التجريبية حتى استخف أهله بسائر فروع المعرفة

بل كل شيء ليس هذا ذاك ، ولا ذاك هذا ، ولا اثبات أحدهما متضمن لاثبات الآخر ، فليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر ، مثل الرى والشرب ، والشبع والأكل ، والشفاء وشرب الدواء وهلم جرا ، إلى كل المشاهدات من المقترنات في الطب والنجوم (الفلك) والصناعات والحرف « (٣٠) .

وفي ضوء هذا عارض الفلاسفة الذين يدلون على وجود الله بمبدأ العلية الذي تنتهي سلسلته إلى القول بعلّة أولى هي الله ، فرفض التسليم به بديهية واضحة بذاتها كما ظن العقليون ، وصرح بأننا لا نرى الا شيئاً يعقب شيئاً آخر ، وليس في هذا التتابع علية توجب على المعلول أن ينشأ عن علته .

والممكنات من الموجودات ليست واجبة (ضرورية) - في رأى « الغزالي » - بل يجوز أن تقع ويجوز ألا تقع ، « واستمرار العادة بها مرة بعد أخرى يرسخ في أذهاننا جريانها على وفق العادة الماضية ترسخاً لا تنفك عنه » (٣١) .

وقد وضع « جون ستورث مل » + ١٨٧٣ J. S. Mill - في كتابه System of Logic قواعد للتبصير من صحة الفروض في تفسير الظواهر تفسيراً علياً سببياً ، فاذا بعلماء أصول الفقه من المسلمين قد فطنوا إلى أهم هذه القواعد قبل أن يتوصل إليها بمئات السنين ، فإن طريقة الاتفاق أو التلازم في الوقوع عند « مل » - ومؤداها أن وجود العلة يستتبع وجود معلولها - قد سبق إليها الأصوليون من

(٣٠) تنمة النص « وان اقترانها لما سبق من تقدير الله سبحانه لخلقها على التساوق لكونها ضروريا في نفسه . » وفي هذا يفتقر « الغزالي » الأشعري الصوفي المسلم عن « ديقيد هيوم » الحسى المادى الذى لا يؤمن بما وراء عالم الحس .

(٣١) وبمثل ما اشرنا إليه في الهامش المامى يقول ان الله لم ينبت من الشجر حنطة ، ولا من بذر الكمثرى نلحاحا ، ويؤيد فيقول : ان من استقرأ عجائب العلوم لم يستبعد من قدرة الله ما يحكى عن معجزات الانبياء » .

(٣٢) فصل في بيان ذلك د. على سامى النشار في مناهج البحث عند مفكرى الاسلام (القاهرة ١٩٦٥) .

أن من الفلاسفة من تفوق في الطب - كآبن سينا وابن رشد - ومنهم من درس الموسيقى وبرز فيها - كالكندي والفارابي - ومصداق هذا كله في مقدمة ((ابن خلدون)) التي كانت من سعة المعرفة بحيث شملت ثقافات العصر على أحسن الوجوه . . . وهكذا تحققت في الفكر العربي خاصية الثقافة الواسعة التي أوجب المحدثون من الغربيين توافرها في المحدثين من العلماء .

كلمة أخيرة في اتصال الحضارات :

كاد ينقصد الرأي جند جمهرة المستشرقين في القرن التاسع عشر ، على الاستخفاف بدور العرب في بناء الحضارة الانسانية ، والاصرار على أن الحضارة الاوربية لا تدين بالفضل لغير أجدادهم من اليونان والرومان ، والادعاء بأن العرب « بطبيعتهم » لم يخلقوا للتفكير الأصيل المبتكر ، وجاء هذا في وقت اشتد فيه التعصب الديني ، وقوى فيه الشعور بالتحزب الجنسي الذي يؤكد تفوق الجنس الأري الأبيض على غيره من الأجناس ، وسبق أوربا في الخلق الحضاري على غيرها من القارات ، والارتفاع بالمسيحية فوق غيرها من الديانات ، وهكذا تمرقت العلاقات بين الحضارات الانسانية بعضها والبعض ، واستقلت كل ثقافة عالمية عن غيرها من الثقافات ، وفي هذا الجو نمت الاحقاد بين الشعوب بعضها والبعض ، وتهيأت الظروف لاستعمار الأقوياء للضعفاء ، ثم قدّر للتعصب الديني والتحزب الجنسي أن تخف حدته منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وأن يعالج موضوع الحضارات الكبرى والثقافات العالمية - في كثير من الحالات - بموضوعية وأمانة علمية ، وعندئذ كشف الباحثون في مؤتمراتهم العالمية وندواتهم الدولية وبحوثهم العلمية عن نصوص ووثائق رفعت الحواجز التي كانت تقوم بين الحضارات بعضها والبعض ، وأثبتت أن الثقافة الانسانية متنوعة الينابيع متعددة المصبات ، وأن الثقافات الكبرى تتفاعل بعضها مع بعض ، وخلال

البشرية ومناهجها الاخرى ، ولكن القرن العشرين قد شهد تحولا فجائيا أفضى الى نوع من التقارب بين العلم التجريبي وغيره من فروع المعرفة البشرية ، وكان هذا بعد أن غلبت النزعة المادية على ذلك العلم وانهارت الآمال التي علقها عليه الناس في اسعاد البشرية ، وأيد هذا التحول واضعو المناهج العلمية حين طالبوا الباحثين بالوقوف على كل ما من شأنه أن يساعدهم على دراسة موضوعاتهم وفهمها على أحسن الوجوه ، ومن ذلك أنهم أوصوا الطبيب بأن يلم بعلوم الأحياء والكيمياء والصيدلة والطبيعة والنفس وغيرها ، فعمدت كليا الطب الى تدريس علوم مساعدة للطب في سنة اعدادية ، بل إن « كلودبرنار » كان يوصي العالم الطبيعي بأن يتزود بثقافة واسعة في الفلسفة والفن معا ويقول انه برغم نفوره من الفلسفة يرى انها تضفي على التفكير العلمي حركة تبعث فيه الحياة وتسمو به ، ويصرح بأن الفنان يستمد من العلم اسسا أرسخ ، وأن العالم يستلهم من الفن حداً صدق .

أما عن التراث العربي فقد اقتضت روح العصر الذي نتناول علماءه في هذا البحث ، أن تنهيا للمفكر هذه الثقافة الواسعة التي يتيحها له عصره ، لأن فروع المعرفة - ومنها العلم الطبيعي - كانت مذابة في الفلسفة ، بل إن العلوم الطبيعية حتى في أوربا لم تعرف طريقها الى الاستقلال الا بعد أن وضعت مناهج البحث العلمي المختلفة ، فكان تراث الفيلسوف الكبير - « كارسطو » قديما « وابن سينا » في العصور الوسطى - دائرة معارف تشمل كل ما عرف في عصره من فلسفة وعلم طبيعي ورياضي وفن وغير هذا مما يدخل في نطاق المعرفة المنظمة ، وإن كان هذا لم يمنع من أن يغلب على تفكير المفكر العربي وبحوثه اتجاه يجعله أقرب الى الفلكيين أو الكيميائيين أو الفلاسفة أو غيرهم من فئات المفكرين . واقتضى هذا الوضع أن يكون العالم العربي على المام واسع بثقافة عصره في أوسع مجالاتها ، فلم يكن غريبا بعد هذا أن نعرف

في « فصول نراث الاسلام » (٢٤) The Legacy of Islam وقد ربطوا في دراساتهم بين تراث الماضي وتراث الحاضر .

وواصل المنصفون من الباحثين في القرن العشرين البحث في الفكر الانساني بهذه الروح، وراحوا يشبثون اتصال حلقاته عبر تاريخه الطويل ، فكان سيد مؤرخي العلم « جورج سارتون » + ١٩٥٦ George Sarton بسقته في كتبه وبحونه الرأي الذي يجعل العلم (أى علم) من خلق مفكر واحد لم يسهم في انشائه أحد قبله ! او يجعل الحضارة - اية حضارة - من صنع شعب واحد لم يسبقه اليها شعب آخر ، واذا كان مؤرخو العلم من الغربيين يجعلون العلوم الطبيعية والرياضية اختراعاً يونانياً لم يسهم فيه أحد قبلهم (٢٥) ، فان « جورج سارتون » يقول في تفنيد هذا الرأي : « ان من الضلال أن يقال ان « اقليدس » هو أبو علم الهندسة ، أو أن « ابقراط » هو أبو علم الطب أو ... فان تاريخ العلم لا يعرف من الآباء الذين لم يولدوا الا أبانا الذى في السموات ! » .

واذا كان جمهرة المؤرخين من الغربيين يرون ان التراث العقلي اليوناني خلق عبقرى أصيل جاء على غير مثال سابق ، ويسمونه « المعجزة اليونانية » فان « جورج سارتون » يسفه هذا الرأي ، وينبه الى أن المعجزة اليونانية المزعومة لها اب وأم (شرعيان) أما أبوها فهو تراث مصر القديمة ، وأما أمها فهي ذخيرة بلاد ما

الأخذ والعطاء يزداد مضمونها خصوبة وبراء، وليست حضارة اليوم في أعلى مستوياتها الا حصيلة جهود سبقت اليها حضارات عالمية تركت بصماتها على تاريخ البشرية وتقدمها، وهذا خير تمهيد للوحدة الإنسانية التي تنتفي معها الأحقاد وتتلشى الأطماع ، وتتحقق الدعوة الى السلام .

وقد كان من دلالات هذا التحول من التعصب الديني والجنسي في القرن التاسع عشر الى السماحة والانصاف عند الكثيرين من الباحثين في القرن العشرين ، ما نراه من احكام صدرت في تقييم الفلسفة العربية (الاسلامية) في العصر الذى نحن بصده ، فالتعصب الديني والجنسي قد استبد بأمثال « جيوم تنهان » + ١٨١٩ Guillaume T. Tennemann و « ارنست كوزان » + ١٨٤٧ V. Cousin و « رينان » + ١٨٩٢ E. Renan ممن كانت الفلسفة العربية عندهم صورة مشوهة للفلسفة اليونانية (وخاصة كما بدت عند أرسطو وشراحه) في نوب عربي ، اما جمهرة الباحثين في القرن العشرين من أمثال « موريس ولف » + ١٨٩٢ Maurice de Wulf و « بيكافيه » + ١٨٩٢ Picavel فقد لانت احكامهم على الفكر العربي الفلسفي، وأدخلوا في اعتبارهم ما انتهى اليه من عناصر اصيلة مبتكرة من وحي العبقرية العربية (٢٢) .

وساير هذا التحول من الباحثين من أهل القرن العشرين ككتاب سلسلة التراث القديم والوسيط ، وفي مقدمتهم من شاركوا

(٢٣) انظر في تفصيل هذا : مصطفى عبد الرازق : تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية - ص ٤ وما بعدها ط ٢ (القاهرة ١٩٥٩) .

(٢٤) كان أول كتاب في هذه السلسلة هو « تراث اليونان The Legacy of Greece » (١٩٢١) وتوالت حلقات هذه السلسلة من تراث العصور الوسطى (المسيحية) وتراث اليهود ، وتراث الاسلام ، وتراث الهند ، وتراث مصر وتراث فارس - وقد ترجم الى العربية في القاهرة « ما خلقه اليونان » وتراث فارس - وتراث الاسلام الذى صدر عام ١٩٣١ وترجمته عام ١٩٣٦ لجنة الجامعيين لنشر العلم ، وقد سعدت بانى كنت من أمضائها والمشتكرين في ترجمة الكتاب المذكور .

(٢٥) من هؤلاء برتراند رسل B. Russell, History of Western Philosophy 1948 P. 21 ff .

وانظر في مناقشة هذا الرأي كتابنا اسس الفلسفة ٥ (١٩٦٧) ص ٣٨ وما بعدها .

خصائص التفكير العلمي

(المولود عام ١٨٨٥ م) (٢٩) W. Durant
و « **بول ماسون أورسيل** » P. M. Oursel
استاذ الفلسفة الشرقية ومدير معهد الدراسات
العليا في باريس (٤٠) وغيرهما كثيرون .

لاغرابه بعد هذا في أن نتصدي نحن لهذه
الدراسة المقارنة التي كشفنا فيها عن سبق
العرب في عصورهم الوسطى الى كثير مما
كشفه المحدثون من الأوروبيين من « خصائص
التفكير العلمي » الذي مهد لقيام الحضارة
الأوربية الحديثة - وهذه دراسة لم يسبق
اليها - فيما نعلم - أحد من الباحثين من قبل .
وقد أشرنا في هذه الدراسة الى أن العرب قد
تسلموا القبس من بناء الحضارات القديمة
منذ منتصف القرن الثامن للميلاد ، وأنه قد
ظل في يدهم بضعة قرون من الزمان يضيئون
بنوره حياتهم وحياة من اتصل بهم أو عاش
في ظلهم ، وفي الوقت الذي أوقد فيه العرب
شعلة العلم والوضاء كانت أوروبا - منذ
سقوط الدولة الرومانية الغربية في أيدي
القبائل الجرمانية المتوحشة أواخر القرن
الخامس للميلاد - في حالة مزرية من البداوة
والجهالة والتخلف ، وحين أخذت تستيقظ
بعد سبات عميق دام بضعة قرون من الزمان ،
ارتدت الى تراث العرب الذين كانوا يحملون

بين النهرين (٣٦) ويزيد « سارتون » فيقيم
في بحوث أخرى تقابلاً بين ما سموه بالمعجزة
اليونانية وما يسميه هو بالمعجزة العربية -
في عصر الاسلام الذهبي الذي حصرنا هذه
الدراسة في اطاره - وذلك لأن ما حققه العرب
في المجال العلمي - فيما يقول « سارتون » -
يكاد يتجاوز حد التصديق (٣٧) .

وفي ظل هذه الدعوة الجديدة التي وضحت
معالمها في القرن العشرين ، وأيدتها هيئة
اليونسكو (منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم
والثقافة) بجهودها ومؤتمراتها اختتم
البروفسور (**كويلر يونج**) T. Cuyler Young (٣٨)
بحثاً له عن « اثر الثقافة الاسلامية في الغرب
المسيحي » بتذكير مسيحي أوروبا المعاصرة
بالدين الثقافي العظيم الذي يدينون به للاسلام
منذ أن كان أجدادهم - في العصور الوسطى -
يسافرون الى حواضر الاسلام - في أسبانيا
العربية خاصة - ليتلقوا على أيدي معلمها من
المسلمين « الفنون والعلوم وفلسفة الحياة »
وفي جملة ذلك التراث الكلاسيكي القديم الذي
أحسن الاسلام رعايته وصانه من الضياع حتى
استطاعت أوروبا أن تسترده وترعاه .

وسار في هذا الاتجاه من جاءوا بعد ، وفي
مقدمتهم مؤرخ الحضارات « **ول ديورنت** »

(٣٦) George Sarton, The History of Science and the New Humanism, (1956) p. 73-75.

(٣٧) في كتابه السابق الذكر ص ٨٧ وما بعدها - وفي بحث القاه في مؤتمر نظمته جامعة برنستون ونشر في كتاب Near Eastern Culture and Society عن دراسة شؤون الشرق الأدنى الثقافية والاجتماعية .

(٣٨) هو رئيس قسم اللغات الشرقية وآدابها بجامعة برنستون بالولايات المتحدة وبحثه The Cultural contribution of Islam to Christendom وقد قدم في ندوة عالية عن الثقافة الاسلامية عقدت في برنستون وواشنطن عام ١٩٥٣ ونشرت الترجمة مع بحوث الندوة في كتاب بالعربية (الثقافة الاسلامية والحياة المعاصرة : بحوث ودراسات اسلامية) محمد خلف الله احمد - القاهرة ١٩٥٥ .

(٣٩/٤٠) انظر مجمل رايهما في كتابنا : اسس الفلسفة ص ٤٢ وما بعدها .

(٤١) حين استرد النورمانديون صقلية وملوك اسبانيا اسبانيا ، ابتقوا على الحضارة العربية في بلادهم ، ولم
يفعلوا ما فعله المغول حين غزوا بغداد عام ١٢٥٨ م والقوا بالمخطوطات العربية في نهر دجلة فاسودت مياهه من مدادها!
ولا ما فعله الإنزال حين غزوا القاهرة وخرّبوا مكتبة العزيز بها عام ١٠٦٨ م وكان بها ٢٠٠.٠٠٠ مجلد ، فاستخدم
الضباط مخطوطاتها الشمينة وقوداً في منازلهم ، واستعملوا جلودها لاصلاح أحذية عبيدهم !

الى اسباب في مقدمتها أن علم الباحثين بهذا التراث ناقص أشد النقص ، لأن المخطوطات العربية العلمية لا تزال دفينه في بطون المكتبات في الحواضر الاسلامية والغربية على السواء ، وما يعرفونه من كنوزها في هذه الفترة الخصبة الفتية نادر يسير مما بقي من تراث العرب ، وليس الذي بقي منه الا شطر ضئيل مما نجا من غارات المغول والأتراك الذين اتوا على كنوزه وهم في غمرة حماسهم للتخريب والتدمير ، بالإضافة الى أن ما نقل من هذا التراث الى أوروبا استحل المترجمون كثيراً من مصادره لأنفسهم ولم يردوه الى أصحابه ، واختفى الكثير منه في غمرة التعصب الذي استبد بالفرنجة في جنوبي أوروبا الغربية .

أما تنكر العرب للتراث العربي فمرده الى أسباب ينفردون بها ، منها شعور الجيل الحاضر بالضيق للتدهور الذي أصاب العرب في الآونة الأخيرة من تاريخهم ، فداخلة الشعور بمقت التفاخر بمجد الآباء والأجداد ، ومنها افتتان الكثيرين من بالمدينة الفريدة مع جهل بماضي تراثهم ، أو مجرد المام بقشوره ، ومنها أن ما نشر من هذا التراث لا يزال بكرة لم تتناوله دراسات علمية مفصلة ، ومن هنا كانت قيمة الدراسة المقارنة التي نشرها اليوم لنثبت بها سبق العرب - بمئات السنين - الى الكشف عن خصائص التفكير العلمي ، وأرشاد خلفائهم الى معرفة ما فاتهم منها .

ومع هذا لم يكن في وسع العرب في عصرهم أن يسبقوا الزمن وتطوراته بأكثر مما فعلوا ، فيكفي أن يرد اليهم الفضل في المحافظة على التراث القديم الذي تلقوه عن بناء الحضارات من الشعوب ، وصيانته من الضياع في عصور البداوة والتخلف ، وإضافة كنوز من الحقائق الأصلية المبتكرة التي لم تكن معروفة من قبل ، وتسليم هذا التراث الفتى الخصب بكل كنوزه وذخائره الى أوروبا في مطلع يقظتها بعد السبات العميق الذي غطت فيه قروناً .

وحدهم مشعل النور ، وراحت تنزل من معينه وتسقى ظمأها من ينابيعه ، إذ أخذت تنقل الى لفتها هذا التراث العربي - كما بدا في صقلية التي دانت لحكم العرب نحو مائتين وسبعين عاماً ، وكما بدا في أسبانيا التي عاشت في ظل الحكم العربي نحو ثمانية قرون من الزمان - كان « قسطنطين . الإفريقي » + ١٠٨٧ أول رواد حركة الترجمة من العربية في صقلية ، وكان « **المونسنيو ريمون** » Raymonp رئيس اساقفة طليطلة (من ١١٢٥ حتى ١١٥١م) هو أول من أنشأ ديواناً لترجمة التراث العربي ، فكان هذا الديوان بداية حركة تعد من أوسع حركات الترجمة وأعمقها في تاريخ الشعوب الناهضة ، وهكذا انتقل التراث العربي الى أوروبا في مطلع يقظتها ، وكان مرد الفضل في هذا خاصة الى رجل من رجال الكنيسة المسيحية في وقت أشعلت فيه أوروبا نيران الحروب الصليبية باسم الدين المسيحي!!

وهكذا نرى من كل ما أسلفنا أن العرب قد بهلوا من علوم الأوائل - شأنهم في هذا شأن بناء الحضارات من شعوب الأرض طرأ ، ولكنهم لم يقفوا عند حد الطلب ولم يقنعوا بما تلقوا من معارف ، بل أخذوا يتحسرون بالتدريج من التقديس الخرافي للأوائل ، وبفضل مناهجهم العلمية تجاوزوا مرحلة النقل والتقليد الى مرحلة الإبداع والتجديد ، وكان مرد هذا الى ما تهيأ لهم من خصائص التفكير العلمي التي سبقوا بها عصرهم ، وتميزوا بها دون من عاصرهم من شعوب الأرض ، وكشفوا عن طريقها عن كنوز من الحقائق ميزت تراثهم الاصيل المبتكر ، واتجهت اليهم أوروبا وهي تنفض عنها أثواب تخلفها الذي غطت فيه قروناً ، فاستيقظت على نور العلم العربي واستضاءت به في مسيرتها نحو التقدم والازدهار العقلي الذي تمارسه اليوم .

ولكن التنكر للتراث العربي ودوره في خدمة الحضارة العالمية لا يزال قائماً ، ومرد ذلك

مصادر البحث

بالإضافة الى المصادر المذكورة في متن البحث وهوامشه يوصى بالاطلاع على ما يلي منها :

- 1 — George Sarton, (1) An Introduction to the History of Science, Cambridge Institution of Washington, (London 1931)

ولا سيما الجزء الثاني بمجلديه عن القرنين ١٢ و ١٣ وقد تضمن العلم عند العرب في هذين القرنين بأسباب .
(2) The History of Science and the New Humanism, N.Y. 1956.

- 2 — Will Durant, The Story of Civilization. (Simon & Schuster, N.Y. 1950.

ولا سيما الجزء الرابع عن عصر الايمان : Age of Faith (وقد ترجم بالقاهرة الى العربية كثير من اجزائه الاولى).

- 3 — Aldo Mieli, La Science Arabe et son rôle dans l'évolution scientifique mondiale, (Leiden, 1939).

ترجمة د . عبد الحليم النجار ، د . محمد يوسف موسى : العلم عند العرب واثره في تطور العلم العالمي ، القاهرة ١٩٦٢ ، وهو كتاب قيم جدا .

- 4 — Fr. Rosenthal, The Technique and Approach of Muslim Scholarship, (Pontificium Institution Bellscum).

ترجمة د . انيس فريخة : مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي - بيروت ١٩٦١)

- 5 — E. Nagel, The Structure of Science, N. Y. Harcourt, 1961.

- 6 — G. Bachalard, Le Nonvel esprit scientifique, 1945.

- 7 — J. W. Sullivan, The Bases of Modern Science.

- 8 — K. Pearson, Grammer of Science.

- 9 — A. D. Ritchie, The Scientific method ; An Inquiry into the character and validity of natural laws.

- 10 — G. B. Brown, Science, Its method and its philosophy.

- 11 — Stephen Toulmin, The Philosophy of Science.

- 12 — M. R. Cohen, and Negel, An Introduction to Logic and scientific method.

- 13 — A. N. Whitehead, Modes of Thought

- 14 — C. D. Broad, The Scientific Thought.

- 15 — A. Wolf, Essentials of Scientific Method.

- 16 — F. W. Wastaway, The Scientific Method.

- 17 — Paul Mouy, Logique et Philosophie des Sciences

ترجمة : د . فؤاد زكريا : المنطق وفلسفة العلوم .

- 18 — De la Methode dans Les Sciences.

كتاب ضخيم في جزوين نشرته فيلكس الكان ، كتب كل فصل فيه عالم حجة في مادته .

- (١٩) القفطى : اخبار العلماء باخبار الحكماء (القاهرة ١٣٢٦ هـ) .
- (٢٠) ابن ابي اصيبعة : ميون الانباء فى طبقات الاطباء ، ٣ اجزاء (بيروت ١٩٥٧) .
- (٢١) رسائل جابر بن حيان (مختارات) صححها ونشرها پول كراوس (القاهرة ١٩٣٥) .
- (٢٢) الفزالى : (١) تهافت الفلاسفة ط ٤ نشره د . سليمان دنيا (القاهرة ١٩٦٦) .
- (٢٣) المنقذ من الضلال - نشرة مكتب النشر العربى - دمشق ١٩٥٦ .
- (٢٤) كارلو الفونسو نلينو C.A. Nallino : علم الفلك : تاريخه عند العرب فى القرون الوسطى ، (روما ١٩١١) .
- (٢٥) قدرى حافظ طوقان : العلوم عند العرب ، القاهرة ١٩٥٦ .
- (٢٦) زكي نجيب محمود : المنطق الوضعي ج ٢ ط ٢ ، (القاهرة ١٩٦٦) .
- (٢٧) عبد الرحمن بدوى : دور العرب فى تكوين الفكر الاوربي ، (بيروت ١٩٦٥) .
- (٢٨) محمود فاسم : المنطق الحديث ومناهج البحث ط ٤ ، (القاهرة ١٩٦٦) .
- (٢٩) توفيق الطويل : (١) اسس الفلسفة ط ٥ ، (القاهرة ١٩٦٧) .
- (٢) العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى ، (القاهرة ١٩٦٨) .
- (٣) قصة النزاع بين الدين والفلسفة ط ٢ ، (القاهرة ١٩٥٨) .

الصحة والطب في أمريكا قبل كولومبس أو طب أمرنديا

سول غليونجي

مقدمة

لتمييزهما من هند آسيا والهنديين الآسيويين .
ولكننا يحق لنا أن نرجع بهذه الحقبة حتى
تشمل أواسط القرن السادس عشر أو الثلث
الأخير منه ، أي بعد أن بدأت الحضارة
الأوربية تستبدل بالعوائد المحلية ، نتيجة
لتعاقب رحلات الفاتحين والمغامرين على هذه
البلاد .

غير أن تسمية هذه المرحلة الحضارية بحضارة
« قبل كولومبس » ، إذا دلت بمعناها الحرفي
على الحقبة السابقة لهذا الحدث التاريخي ،
فإنها تنطبق في الحقيقة على الثقافة السابقة
للتثقّف الأوروبي الأمريكي بأسرها ، وبما أن
موجات الاستعمار ، والثقاف الذي تبعها ، لم
يكن انتشارها متساوياً في الزمان والمكان ،

تشمل عبارة « قبل كولومبس » مرحلة
طويلة ، يرتد أكبر جزء منها إلى ما قبل التاريخ
المكتوب ، وتبتدىء عند وصول مهاجرين اتفق
المؤرخون على أنهم نزحوا إلى القارة الأمريكية
من آسيا حوالي القرن العشرين قبل الميلاد ،
وتنتهي في يوم ١٢ أكتوبر ١٤٩٢ ، عندما أرسى
خريستوف كولومبس مراكبه في جزيرة صغيرة
من جزائر الانتيل وهو يظن أنه وصل إلى الهند
أو اليابان ، ومن هنا كانت تسمية هذه الجزائر
بالهند الغربية وسكانها الأصائل بالهنود ، ثم
تسميتها الحديثة بأمرنديا Amerindia
وسكانها بالأمرنديين Amerindians وهما
لفظتان منحوتتان من (أمريكا) و (الهند) ،

واللواط المفاير ، وتضحية القرايين البشرية ، والتعذيب الذاتى ، والانتحار الطقسى بأساليب بشعة ، بل بتاليه الانتحار ، وتعاطى المواد المهلوسة ، وغشيان المحارم ، واقامة التخنت مؤسسة اجتماعية رسمية Bardaje .

ومن ثم ادعوا حق امتلاك اراضيهم ، وممتلكاتهم ، بل وأشخاصهم ، والقيام برسالة فرضتها عليهم العناية الالهية ، وهى تنوير هؤلاء الوثنيين واهدائهم الى الدين المسيحى . ولم يبالوا بالتناقض المنطقى الذى وقعوا فيه اذ بشروا لجماعة قالوا انهم من غير أصحاب العقول .

وقد باشروا هذه الحقوق المزيفة والادعاءات الكاذبة فى ظلم وشراسة وهتك ونهب ، كانت نتيجةها ازعاج بعض الافاضل من رهبنتي الدومنيكان والفرنسيسكان ، فانصل هؤلاء بالبابا (پول الثالث) - وكان البابا صاحب القول والفصل فى اوربوا - فما كان منه الا ان اقر بشرية الامرنديين ، وكان هذا فى سنة ١٥٣٧ .

ولكن هذا القرار كان من نتيجته ابطال الحقوق التى كان البابا منحها فى سنة ١٤٩٣ الى التاج الاسباني ، فوجد البابا نفسه مضطراً الى ايقاف الامرين السالفين لتناقضهما مع القوى الممنوحة الى ملك اسبانيا ، وبالتالي اتبع لمجلس الهند مصادرة الامرين البابويين بحجة ضرورة تفحصهما فمنع المجلس توزيعهما فى أمريكا . غير أن هذه القضية شغلت اسبانيا بأسرها فى القرن السادس عشر ، - وهو عصر أكبر اللاهوتيين الاسبان - وكان بطل الدفاع عن الهنود فرانسيسكو دي فيتوريا Francisco de Vitoria الذى أعاد فى كتاباته حقوق البابا والامبراطور الى أحجامها الصحيحة ، ورفع مركز الامرنديين الروحاني والقانونى .

وقد تدرجت شعوب أمريكا من حيث

ولكنها تتابع من القرن الخامس عشر فى بعض المناطق الى يومنا هذا فى مناطق اخرى ، فان مرحلة « قبل كولومبس » انتهت مبكرة فى أمريكا الوسطى وفى الشمال الشرقى ، فى حين أنها ما تزال قائمة الى الآن فى أقصى الشمال الغربى والجنوب .

وقد اعتاد الكتاب حصر نظرتهم الى أمريكا « قبل كولومبس » على دولتى المكسيك وشعبها (المايا) و (الاستيكاس) ، وبيرو وشعبها (الاينكا) ، وهما أهم مركزين حضاريين فيها ، ولكنه غير خاف أن هذه البلاد آوت شعوباً اخرى أعرق قدماً ، لم يتعرف عليها الا منذ عهد قريب ، شعوباً امتدت مستعمراتها من (ألسكا) فى الشمال ، الى (أرض النار) فى الجنوب ، ومن المحيط الهادىء غرباً الى المحيط الاطلسى شرقاً ، وقد كيفت هذه الشعوب اسس تراث هذه البلاد الفنى والعلمى .

تمتعت هذه الشعوب بمدنية متقدمة ، وإن كانت ناقصة فى كثير من مظاهرها ، فقد جهلت استعمال العجلة وحيوانات النقل ، ولم يعرف « الاينكا » الكتابة ، ومع ذلك فقد شيدت هذه الشعوب عمارات شاهقة ، ونقشت نقوشاً وانتجت تحفاً وحلياً تثير الإعجاب، وتقدمت فى الحساب ، وكانت لها جداول زمنية مضبوطة وملاحظات فلكية هى غاية فى الدقة ، ولكن هذه الحضارة ، التى لم تقل بهاء ولا غنى عن أية حضارة قديمة ، امتازت - بحكم عزلتها التامة عن العالم القديم - بتقاليد فنية فريدة تدعو الى الدهشة والاستغراب، كما اتسمت عقائدها الدينية بالشراسة وبالشفف بسفك الدماء وبتقديم القرايين البشرية ، واختلفت مقوماتها عنها فى الحضارات المعروفة الاخرى ، الأمر الذى هيا للفاتحين الاسبان تبرير فتحهم ، بدعوى أن « الامرندى » كائن غير عاقل . وقد بنوا حكمهم على اعتياد « الهنود » أكل اللحم الأدمية ، وممارسة ألوان من الشذوذ الجنسى،

ومهما يكن من أمر هذه الهجرات المتتالية ، فان ولايات أريزونا وتكساس كانت عامرة بالسكان زهاء الألفية الثالثة عشرة قبل الميلاد ، وسكنت أرض النار حوالى الألفية السادسة ، وكان أهم مركزين للتقدم الحضري هما المكسيك وبيرو ، وقد تشابه طب هاتين الحضارتين الى حد كبير ، مع اختلافهما العنصرى والزمنى .

أما في المكسيك فان احدى أقدم الحضارات التى تعرف عليها المؤرخون هى حضارة الاولمك Olmec - أهل بلاد المطاط - المسماة أيضاً بحضارة (لافنتا La Venta) التى ترعرعت بين القرن العاشر ق.م. والقرن السادس الميلادى . وكان ذلك الشعب يشابه فى سماته الطبيعية وفى تكوينه الجسمى شعوب افريقيا السوداء ، وقد حل بمنخفضات شواطئ بغاز المكسيك ، وكان يعبد نمر أمريكا (الجاجوار Jaguar) .

وكانت المرتفعات الواقعة شمال مدينة مكسيكو مركز شعوب تحكمها الكهنة حكماً دينياً Theocratic وصلت الى قمة ازدهارها بين القرنين الرابع والتاسع الميلاديين ، وكان لها اثر بالغ فى حضارة بلاد المكسيك كافة ، وبصورة خاصة فى تطوير فن الاستيكاس ذى الطابع الهندسى ، وهذه الحضارة هى التى بنت معابد هرمية كانت تقام فيها طقوس الاله تلالوك Tlaloc ، والاله المطر المخصب كوتزلكواتل Quetzalcoatl الاله الحياة والخير والعلم المصور على شكل طائر له ريش طائر ال Quetzal ، والاله كويكسيتوتك Quixepetotee (الاله المسلوخ) الاله الخصب وانجاب الذرية .

ثم هناك شعب الزابوتك Zapotek المؤمن بدين طبيعى امتاز بكثرة الآلهة (٩٠٠ ق.م - ١٠٠٠ م) ، وشعب المكستك Mixtek الذى برع فى فنون الحرب وصياغة الذهب ، وشعب

نصيبها من التقدم بين بدائية البلاد التى كوت فيما بعد الولايات المتحدة ، وغاية الرفاهة فى فن (المايا) فى المكسيك وجواتيمالا ، ومع ذلك فاننا نجد فى طب مناطق هذه القارة بأسرها تشابهاً يدل على وحدة فكرية ، ويسمح بشموله تحت تسمية واحدة . هذا اذا ارتضينا تسمية وسائل العلاج الجارى استخداماً حينذاك طباً . وانما انما نستعمل هنا هذه التسمية بأوسع معانيها ، أى على اعتبار أن الطب هو مجموع الطرائق التى تستخدم للعلاج ، بغض النظر عن علاقتها بما نعرفه بالطب اليوم ، وعن مدى اختلافه عن السحر والشعوذة والعلاج الكهنوتى ، وتلك أسس الطب البدائى ، ذلك أن الطب لم يكن قد انفصل بعد عن الاعتبارات الدينية أو الروحانية أو الشيطانية التى كانت تكون عموده الفقرى ، بل ان هذه الاعتبارات كانت تتدخل فى حياة الفرد فى كل مرحلة من مراحل حياته ، وبصورة خاصة فى فترات الانتقال من مرحلة الى أخرى من حياته ، وكانت ترتبط بنواحى نشاطه كافة ، بما فيها الفن ، وهذه هى الناحية التى امدتنا بأهم المراجع فى تفويهم هذا الطب ، حتى ان دراسة تاريخ الطب أصبحت جزءاً لا يتجزأ من علم الآثار .

نبذة تاريخية :

يبدو أن الانسان ظهر فى شمال القارة الأمريكية قبل عهدنا هذا بحوالى ٢٠.٠٠٠ سنة ، قادماً من آسيا عن طريق مضيق برنج ، من سلالة من الاسكيمو قديمة ، تنتسب الى الصينيين ، حسب رأى بعض العلماء ، أو الى السقيطيين Scythians حسب رأي البعض الآخر .

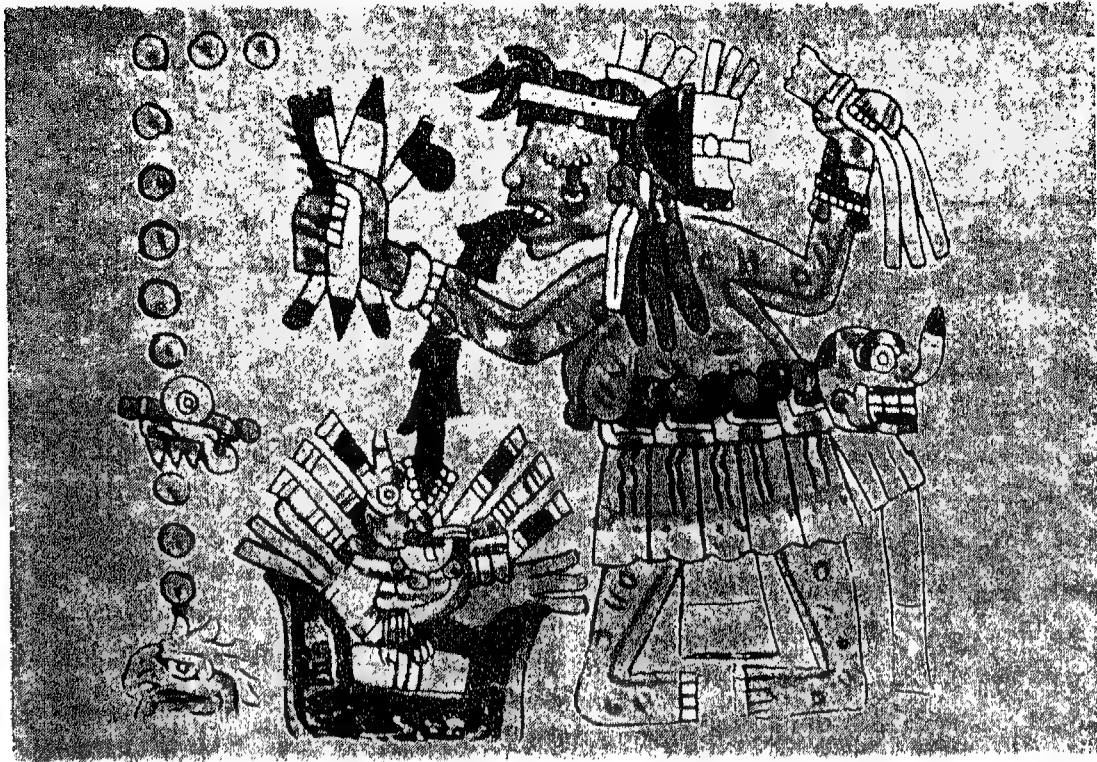
وفى الجنوب قدمت قبائل أخرى من جزر ميلانيزيا أو اندونيزيا ، ومن المستبعد أن تكون قدمت من جزر بولينيزيا ، أى فى اتجاه على عكس اتجاه رحلة (الكون تيكى) ، اذ ان هذه الجزر ظلت مهجورة حتى سنة ١٠٠٠ ق.م .

ق.م. وظلت حضارتهم في ركود تام حتى حوالي سنة ١٠٠٠ م حين أحرزت تقدماً بيناً . وترجع عمائرهم الحجرية الى حوالي ٣٥٠ ق.م وتكونت امبراطوريتهم بانضمام مدن كثيرة احتفظ كل منها باستقلالها في أول عهدها ثم اتحدت . وقد تجلى تباين العناصر التي تكون منها المايا في عدد اللهجات التي كانوا يتحدثون بها ، وقد بلغ عددها خمس عشرة لهجة . أما نشأة مدينتهم فانها ترجع الى تأثيرات من الأولك ، ومن مدينة تيوتيوكان . وقد قسم تاريخهم الى ثلاث حقب : الحقبة قبل الكلاسية التي انتهت حوالي ٣٢٠ م ، والكلاسية التي امتدت من سنة ٣٢٠ م الى ٩٨٧ م ،

الثلثك Toltec الذي أنشأ مدينة تولا (٨٩٠ م) ، والتوتوماك Totomac (القرن ٧ الى ١٤ م) الذي ترك في شمال فيراكروز تماثيل خزفية عديدة للالهة سيهواتكتو Cihuatecteo الهة السيدات اللائي يمتن في أثناء الولادة ، واللائي كن ينلن بذلك اعتباراً يماثل ما يناله المستشهدون في الميدان .

وأهم حضارتين بين تلك الحضارات العدة كانتا الحضارتين اللتين امتاز بهما المايا والاستيكاس .

وقد وصل المايا من الشمال حوالي ٣٠٠٠



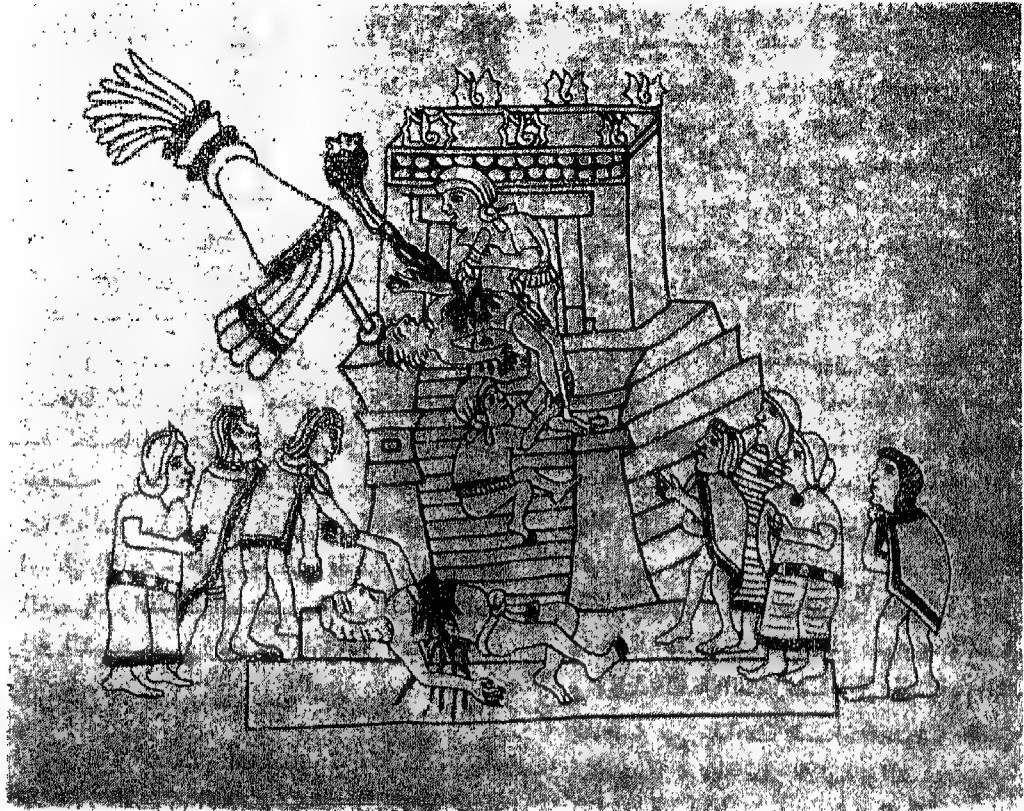
من خير الصور لنظرة الاستيكاس الى الحياة والمرض هذا الرسم المأخوذ من (كودكس الفاتيكان ب) ، للالهة (سيهواتيوتل أو تلاتز تيوتل) ، الهة الصرع والقرح ، وقد مثلت في خلال نوبة صرع ، تشنجت قدمها وتقلصت الى الداخل ، وفاض الدم من فمها ففهر طفلاً في مضجعه ، وسالدمعها ، وانتشرت القروح والبثور على جسمها ، وزيّن حزامها بجمجمة بشرية .

الصور والرسوم للتعبير ، وذلك الخط لم يتوصل العلماء الى حل رموزه الا سنة ١٩٦٥ عن طريق الحساب الاحصائي وباستعمال الأجهزة الالكترونية . ومع هذا الرقي شفقوا بتقديم القرابين البشرية ، ومن الغريب ان هذه القرابين كانت ارادية في كثير من الأحوال ، لاعتقادهم ان الانتحار الطقسي (الذي كان يهيمن عليه الاله اكستال Ixtal) والذي كان فرضاً على المنتصرين في لعبة كرة البلوت ، الشعبية (آه) يضمن لهم خير الحياة بعد الموت) .

اما حضارة (الاستيكاس) ، وهي أقصر

وبعد الكلاسيكية أو التولتك Toltec التي عاصرت القرون الستة التالية . وقد اضمحل سلطانهم تحت تأثيرات جوية ، واوبئة متتالية ، وحروب مستمرة ، وانتهى عند الفتح الاسباني ، اي حوالي سنة ١٤٥٠ م في المكسيك وسنة ١٦٩٧ في جواتيمالا .

وقد امتاز المايا بأرقى حضارة في أمريكا ، ولهذا التفوق لقبوا (اغريق العالم الجديد) ، وهم الذين بنوا بنايات ضخمة ، واخترعوا استعمال الصفر في الحساب - الى جانب هنود آسيا - وبنوا حسابهم على أساس رقم ٢٠ ، وابتكروا خطاً هيروغليفاً يستخدم



مثال لفسادة ديانة الاستيكاس ، منقول من (كودكس مليابكي) ، يمثل تصحية الأسرى وتقديمهم قرابين للالهة . الى اعلى المعبد الهرمي : يشق كاهن صدر أسير حتى لينتزع منه قلبه النابض ويقدمه للاله ، وقد ظهر القلب صاعداً نحو اله الشمس . الى اسفل : طاح أسير آخر بعد أن ضُحى بالطريقة البشعة ذاتها . وقد رُوي أن عدد الضحايا في بعض المواسم كان يربى على ٢٠.٠٠٠ أسير ، وكانت الحروب تُشأ لمجرد الحصول عليهم .

طبقات تفصلها حواجز صلبة ، وبإدارة حكومية حاسمة ، وبأنواع من الاشتراكية يضمن احتياجات الشعب شريطة أن يسلم الفرد للدولة كل منتجات عمله، ولقد صاغ الإينكاس الذهب (الذى سموه « عرق الشمس ») ، والفضة (وكانت فى نظرهم « دموع القمر ») ، على أنهم تفوقوا فى هذا الفن على المكسيكيين وغيرهم من سكان القارة . وشقوا الطرق ، وبنوا القطار على مسافات مجموعها ٢٠٠٠ كيلو متر ، ومع ذلك كله فإنهم لم يعرفوا الكتابة ولم يستخدموا الحيوانات للنقل ، وانتهى ملكهم سنة ١٥٧٢ لدى مقتل آخر ملوكهم ، توباك أمارو Tupac Amaru على يد الأسبان .



والعجيب فى هذه الحضارات أنها تشابهت تشابهاً كبيراً ، وذلك مع الحقب الطويلة الفاصلة بينها ، ومع جهل أكثرها للكتابة ، ومع قلة السفر البحرى وصعوبته وضآلة الطرق التى تصل بينها ، ولذا فإنه يمكن وصف طيهم وصفاً يكاد يكون موحداً ، مع الإشارة الى الفروق فى حينها .

وكان لها طب متميز عن غيره ، لم يقل فاعلية عن طب أوروبا المعاصرة ، أو عن فاعلية خليط الخرافات والعادات الذى أدخله الفاتحون ومدعو التطبيب . وبما أن الشعوب والقبائل التى أمّت القارة الأمريكية هجرت إليها من سيبيريا أو من نواح أخرى من آسيا ، فقد جلبت معها مميزات المفولية التى نرى آثارها الطبية فيما يطلق عليه « الشمانية » و « الطوطمية » اللتان نشأتا فى آسيا. والشمانية مذهب من مذاهب شمال آسيا ، يؤمن بعالم محجوب ، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف ، الذى لا يستجيب الا للساحر الكاهن (الشمان) ، أما الطوطمية فهى الايمان بوجود صلة خفية بين جماعة وبين « طوطم » ما ، ووثن يمثلها . وقد يكون نباتاً أو حيواناً ، يتخذ رمزاً وعلماً للأسرة والعشيرة .

الحضارات مدة وأقربها الى مصرنا هذا - فقد بدأت فى القرن الثانى عشر الميلادى ، عندما هاجر (التولتك) الى شبه جزيرة يوكاتان ، وهى لم تمتاز بأية خصائص مميزة، بل اقتبست الكثير من المايا ، ثم ابتلعت وتقمصت كل الحضارات الأخرى بفضل قوة نظامها الكهنوتى والعسكرى . ولم تكن لهذا الشعب كتابة، وإن كان قد استعمل طائفة من الرموز المصورة لبعض الكتابات المقدسة . وهذا الشعب هو الذى أنشأ مدينة مكسيكو (وأصل اسمها Tenochtitlan تينوشتلان) فى أرض وجد فيها كهانه نسراً (وهو رمز السماء والحياة العاملة الإيجابية) يلتهم ثعباناً (وهو رمز الأرض والموت) ، وما تزال صورة النسر الملتهم للثعبان رمزاً و « رنكا » للمكسيك . وقد بلغ هذا القوم ذروة مجده بين ١٤٢٥ و ١٥٠٠م ، ثم استولى الأسبان على ملكه فى سنة ١٥١٩ م .

كان هذا الشعب شعباً عسكرياً ، يؤمن بأن الحرب فرض دينى غايته جمع الأسرى الأحياء لتضحيتهم على الهياكل بفضة ضمان بعثه ، وذلك تمثيلاً مع المبدأ القائل بأن الموت يستخلف الحياة فى تجدد دورى ، وكان يعتقد أن قلوب الضحايا إنما هى زهور تقدم للآلهة ، وإن دماء هذه الضحايا ما هى الا ماء نفيس يغذى الخلق ويخصبه ويجدد ، وكذلك آمن بآلهة عدة ، منها اله ذو شقين ذكر وانثى ، واله الذكورة ، وام كل الآلهة ، المهيمنة على القمر والولادات والحصاد والملذات الجنسية ، واله الموت ، واله الشمس المحب للقرابين البشرية ، وغيرها .

وفى بروت تعددت الحضارات ولكنها وقعت كلها فى القرن الخامس عشر الميلادى تحت سيطرة الإينكاس Incas . وقد ازدهرت بين القرنين الثانى عشر والخامس عشر الميلاديين ، أى أنها عاصرت حضارة الأستيكاس فى المكسيك . وتميز دستورهما بتقسيم القوم الى

المراجع :

المراجع التي يعتمد عليها في دراسة طب الأمرنديين كثيرة ، ولكنها جميعها مراجع جزئية لا ترضى فضولنا تماماً عند البحث عن الأمراض التي كانت هذه الشعوب تشكو منها ، أو عن وسائل العلاج التي كانت تتبعها ، ذلك لأن المتن الطبية المحضة تكاد تكون معدومة ، وأذن فعلياً ان لنجأ الى الاستنتاجات المستنبطة من التحف الفنية ، أو من التأريخ العامة التي لا تربي قيمتها على قيمة كل التفسيرات البشرية ، لأنها تتلون ، ضرورة ، باعتبارات تعود الى شخصية المفسر ، أو الى نزعة الفنان أو المؤرخ ، أو الى الأفكار الشائعة عند ظهورها .

وإذا أضفنا الى هذا أن أرض أمريكا ما تزال تكتنز آثاراً وكتابات لم يكشف عنها الى اليوم ، تحتم قبول هذه الاستنتاجات بكثير من التحفظ ، غير أن حكمنا عليها يصح - انصافاً لها - أن يبنى على المقارنة بالأحوال في أوروبا زمن الفتح الاسباني ، وهو الزمن الذي احرق فيه (سرفتوس) Servetus حياً لأنه وصف دورة الدم ، والذي كان فرنل Fernel يميز فيه بين خواص زبل الحمام والدجاج والماعز وغيرها ، وكان پاراسلسوس Paracelsus يجد نفسه مرغماً على احراق كتب جالينوس في الميادين العامة ليحرر الطب من الجبال التي كبله بها ذلك العالم الاغريقي مدة ألف وستمئة سنة .

وأهم حيثيات هذا الحكم سنستمدّها ، كالمعتاد ، من البقايا البشرية ، ومن الصور ، والآثار ، ومن المخطوطات المعاصرة ، وسنؤتي كلاً منها حقها عند مناقشة الأمراض المختلفة ، غير أنه علينا ان نلاحظ أن البقايا الجثمانية قليلة في المكسيك لاعتقاد المكسيكيين احراق الجثث أو دفنها دون تحنيط ، ولهذا السبب فان معرفتنا للبقايا البشرية ، وللأمراض والتشويهاات الشائعة ، لا تقارن بمعرفتنا لها

في عهد الفراغنة وفي العهود المقابلة لها أو السابقة لها في مصر أو العراق .

ثم ان الموجود في المتاحف والمجموعات الشخصية من التماثيل وأواني الخزف كثير جداً . وهي تبين بعض الأمراض والتشويهاات الخارجية ، ولكنها بطبيعتها صامتة عن الأمراض الداخلية . كما انه يدخل فيها وفي الرسوم - شأنها شأن كل انتاج فني - عامل خاص بالفنان وبمبوله ، وبالرمزية الدينية أو الطقسية الشائعة . وإلى هذا تبقى المخطوطات وما يزينها من الرسوم . وقيمة تلك لا تقدر بثمن وان لم تكن واحدة منها « طبية » بالمعنى العلمي . غير أنها ، مع ذلك ، تحوى في ثناياها معلومات طريفة عن طبائع الهنود وأمراضهم وعلاجها . أما تلك التي سبقت كتابتها تاريخ الفتح الاسباني فان عددها قليل جداً بسبب تعصب الطفاة الاسبانيين ، واصرارهم على ابادة كل هذه المستندات لحكمهم عليها بأنها شيطانية ووثنية . ولذا فان جل المخطوطات الموجودة اليوم لاحقة للفتح ، وبذلك لا تلقى الا ضوءاً غير مباشر على الأحداث التي ترونها .

وأحد المخطوطات التي سبقت الفتح : (كودكس درسدن Codex Dresdensis) الذي يرجع الى ما قبل القرن الحادى عشر ، موجود بقينا ويحوى دراسات فلكية ، والثاني (Codex Tro—Cortesianus) ، الموجود في المتحف الأمريكى بمدريد ، يجمع طائفة من الطلائع الفلكية ، والثالث (كودكس بيريز Codex Peresianus) يحوى نبداً عن طقوس مستوحاة من التقويمات اليومية (روزنامة) .

ومؤلفو هذه المنسوخات ، بعضهم من الهنود الذين اعتنقوا المسيحية وارتضوا تقديم تاريخهم واساطيرهم وعوائلهم القديمة على شكل يرضى حكاهم الطفاة ويتمشى ودينهم الجديد ، وقد ألفوا باللغة المحكية ، وزودوا

هذه المصنفات بتعليقات تفسيرية ، أو بتراجيم
لاتينية أو إسبانية .

ولكن أغلبية هذه النصوص من تأليف
الأوروبيين الذين عاشوا في هذه البلاد ، سواء
أكانوا موظفين إداريين أم عسكريين أم رهباناً
أم زواراً ، ويغلب في هذه النصوص الاهتمام
بالملاحظات الطريفة أو العوائد الغريبة لتشويق
القارئ أو لتبرير الفتح عن طريق السخرية
من سكان أهل القارة الأصائل وأظهارهم بمظهر
الوثنيين المتخلفين غير الجديرين بالاستقلال ،
أما الذين حاولوا انصاف السكان الأصائل ،
أو تجاسروا على امتداحهم بعد أن دققوا البحث
والاطلاع - أما عن محبة للبحث العلمي المحقق ،
وأما بواعز الإنسانية - فانهم كانوا قلة .
ومن هؤلاء ، في المكسيك ، الراهب برناردينو
دى ساهاجون Bernardino De Sahagun الذي
اعيد نشر مؤلفاته أخيراً (١) . وفي بربو الراهب
بارتولومى دى لاس كازاس Fray Bartolome
de Las Casas الذي استحق لحبه سكان
هذه البلاد ، أن يطلق عليه ملك
إسبانيا لقب « حامى جميع الهنود » ولم ينشر
مؤلفه الا في سنة ١٨٧٥ (٢) .

ومن أهم الكتب المتأخرة - وعددها ضخمة -
الثلاثة التى أشرنا إليها فيما سبق ، والتي
وضع أحدها فيليب هوامان پوما دى أايالا
Felipe Huaman Poma De Ayala حفيد آخر
إباطرة الإنكاس ، لتمجيد ماضى شعبه . وقد
نسى المؤلف زماناً غير قصير ثم كشف عنه
بالمكتبة الملكية بكونينهاجن في سنة ١٩٠٨ ،
ونشر سنة ١٩٣٩ (٣) ، ووضع ثانياً جاريلازو
انكا دى لا فيجا Garcilaso Inca De La Vega
المولد ، والمنتمى الى سلالة ملكية هندية عن
طريق والدته ، ووضع ثالثاً الراهب اليسوعى
برنابى دى كوبو Barnabe de Cobo الذى ألف
تاريخاً للعالم الجديد يتصف بالواقعية ، انتهى
من كتابته في سنة ١٩٥٣ (٤) .

وقد أخذ عدد الدراسات التى تناولت طب
هذه المناطق يزداد يوماً بعد يوم . ويستطيع
القارئ الاطلاع على كشوف مفصلة لهذه
المراجع في مقالات جويرا Guerra
(٥ و٦ و٧ و٨) ، وشادفالدت Schadewaldt (٨) ،
وفرنسيسكو فلورس Francisco Flores
الذى راجع تاريخ طب

(١) Sahagun, Fray Bernardino de, Historia General de las Cosas de Nueva Espana, Maxico, 1829—1830; Pedro Robredo ed., Maxico, 1938

(٢) Las Cassas, Bartolomé de, Historia General de las Indias, 1561; ed. Marques de la Fuensanta, Madrid, 1876

(٣) Poma de Ayala, F.H., Nueva Cronica y Buen Gobierno, 1613, ed. Inst. d. Ethnology, Univ. de Paris., 1963

(٤) Cobo, Fray Barnabe, Historia del Nuevo Mundo. M.J. de la Espana, Seville, 1890-1893

(٥) Guerra, F., La bibliografia de la Historia de la medicina mexicana, 1949, Prensa Medica Mexicana, 14, 87—93

(٦) IBID., Maya Medicine, 1964, Medical History, 8, 1, 31-44.

(٧) IBID., Aztec Medicine, 1966, Meical History, 10, 4, 315-338

(٨) Schadewaldt, H., Altmexicanische Heilkunde, 1962, Medizinische Welt, 14 1454-1464

هذين الاتجاهين ، بسبب نشأتهما في ذهن واحد ، تسائرا ، واختلطا وان ظل كل منهما مستقلا عن الآخر الى حد كبير أو صغير .

ولم يختلف الطب (الأمرندي) عن غيره في العالم . غير أن نصيب كل من النزعتين ، ودرجة تقدم كل منهما على الأخرى ، وما حازت كل منهما من الركود أو التطور ، اختلف عند كل شعب حسب نظريته الى الحياة . وقد تفرعت النزعة السببية عند أوائل وعي الانسان - لدورها - الى نوعين من التفسيرات : هما التفسير السحري والتفسير الالهي ، وقد غلب أولهما في (بيرو) ، وكان للثاني القلبة في المكسيك .

ويختلف السحر عن الدين اختلافاً تاماً ، وان كان الكثيرون من العلماء يرون أن الدين انحدر عن السحر : فالسحر يؤمن بوجود قوى خفية مستقلة ، غير مرتبطة بشخص أو بمادة ، هي التي تنظم العالم ، وان هذه القوى يمكن أسرها ثم احلالها في جسد الفير ، وبصفة عامة تسخيرها لأغراض الساحر عن طريق وسائل معينة . وللسحر منطق خاص به ، يستقرىء المثل بالمثل من القياس السطحي ، ويرى روابط بين السميات والأسماء ، وبين الأجسام المتشابهة ، ويؤمن بخواص الأرقام والحروف وبقوة الألفاظ والأصوات والأسماء ، وبحتمية تتابع الأحداث اذا حدث أن تتابعت مرة ، وبإمكان الحاق الأذى في شخص اذا قُبل هذا بنموذج يشابهه ، وما الى هذا من فروض مبنية على سببية وهمية .

المكسيك حتى سنة ١٨٨٨ (٩) ، ومارتينز دوران Martinez Duran الذي تخصص في تاريخ جواثيمالا (١٠) ، وشارل خوري (١١) ، وشستورثانت (١٢) .

النشأة : اننا ، اذ نتأمل في طب هذا العهد ، انما نشاهد نشأة الطب بصفة عامة ، كأنه توقف في أول أطواره ، وركد قروناً ليسمح لنا بهذه النظرة الشائقة الى أوائله .

نشأ الطب مع الانسان ، وقد كان له دائماً وجهان : وجه انساني بحث ، ناجم عن حب الوالدين لطفلهما المتالم ، وشفقة عضو المجتمع على أخيه ، واهتمام القائد بجنوده ؛ ووجه آخر ، ناجم عن فضول الانسان وحيرته أمام اسرار الكون ، وعن نزعته السببية التي طالما حفزته الى البحث عن سبب لكل مسبب ، وقد ظل هذا الفضول أقوى دافع للتقدم ، فقد دفع الى تخمين تفسيرات ، اختلف جانبها من الصحة ، فاحتفظ بها مبتكروها اذا تحققت تكهناتها - واستبدلوا بها غيرها اذا تناقضت نتائجها والواقع ، فكان تعاقب التخمينات ، وتحسينها التدريجي مهما تكن من البدائية ، بداية تهجي الفلاسفة للعلم ، وأول قواعد انطلقت منها المعرفة .

ويقابل هاتين النزعتين اتجاهان مختلفان في العلاج : أحدهما عملي تجريبي يرمى الى تخفيف العارض وتسكين الألم وتخفيفه ، وهو ما نسميه بالعلاج العرضي . والثاني عقلي ، يرمي الى معرفة الأسباب الأولى لازالتها . ولكن

(٩) Flores, F., Historia de la Medicina en Mexico des de la epoca de los Indios hasta la presente, Secretaria de Fomento, ed. Mexico, 1886—1888

(١٠) Martinez-Duran, c., Las ciencias medicas en Guatemala, 3rd, ed., Ed., Ed. Universitaria, Guatemala, 1964.

(١١) Coury, C., La Medecine de l'Amerique pre-colombienne, ed. R. Dacosta, Paris, 1969

(١٢) Sturtevant, W.C., Bibliography on American Indian Medicine and Health, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 1962

بين قومه خضع اختباره لقواعد دقيقة ، فلا بد أن يكون من سلالة ساحر عظيم ، أو أن تقترب أفلاك موالية ساعة ميلاده ، أو أن يحمل بعض الشارات على جسمه ، أو أن يصاب بأحد الأمراض المقدسة المزعومة كالصرع أو الهستيريا ، أو بتشويهاة معينة ، أو أن تكون اعجوبة قد وقعت له في حياته الخ . . وما يزال رهبان التبت يأخذون بمثل هذه الاعتبارات في انتخاب أئمتهم ، كما تراعيها الشعوب البدائية في اختيار سحرتها .

وليس ثمة شك في أن الساحر كان يربى تربية خاصة تقوى ملكاته ، وتلهب حواسه وتزيد من عقيدته بأنه امتاز عن أخوته ، هذا بالإضافة الى وسائل الخداع التي كان يمارسها . ومن أمثلة هذا ما شاهده « روث بندكت » بين هنود شمال غرب أمريكا ، فقد روت أنها رأت ساحراً يضع قطعة من القطن داخل فمه بين اللثة والخد، ويتمضمض أمام المألى ليرهن على خلو فيه ، ثم يعض غشاء فمه الداخلي في خلال حركاته الجائرة ، ثم يمتص محل المرض أو الألم ، وفي آخر تمثيلته يستخرج من فمه لفافة القطن وقد امتزجت باللعب والدم وأصبحت أشبه بالدودة ويدعى أنه استقصى المرض باستئصال الدودة المسببة له (١٤) .

ولنعد الى الطب أو بعبارة أدق السـى التطبيب ، عند هنود أمريكا .

لقد كان للطب التجريبي عندهم حقل محدود جداً ، وهو حقل الحالات المرضية ذوات الأسباب الخارجية الظاهرة كالجروح ، مع قدر من الملاحظات عن تأثير بعض النباتات أو العوامل الطبيعية ، وقد كانت الفرما كويبا (الامرنديّة) ، التي ورثنا منها الكثير

أما الطب اللاهوتي أو الكهنوتي فإنه يختلف عن الطب السحري في الجوهر وأن كان يشابهه في الشكل ، ولا يتميز عنه أحياناً . ذلك أن السحر يدعى سلطاناً مباشراً على القوى الفعالة التي يفرضها ، ويأمرها بأداء المطلوب منها ، ويسخرها لأغراضه ، في حين أن الطب اللاهوتي يتوسل الى الاله طالباً تدخله في الأمر المطلوب (١٢) .

وقد حاول الكثيرون تحديد الفاصل بين الدين والسحر . فقال البعض ان الدين هو العقيدة والسحر هو الطقس . الا ان ديناً لا يرسم لمعتقديه خط السير في الحياة لا يسمى ديناً ، ولا يزيد عن كونه نظرية فلسفية . وقال البعض الآخر ان أساس الأديان هو قبول سلطان الآلهة ثم مساومتها بقبول التقيد بالفروض الخلقية وواجبات العبادة ثمناً لما يطلب منهم من حماية ورعاية ، وهذا أقرب الى الحقيقة والعقل .

وبالتالي فإن وسائل الطب اللاهوتي اتخذت صورة مختلفة عن وسائل السحر ، اذ أنها نبعت من الفكرة بأن المرض انما هو عقاب الآلهة للانسان لخطيئة ارتكبها ، واذن فإنه يتحتم البحث عن هذه الخطيئة ، أو فرض وجودها ، ثم الالتجاء الى الآلهة لرفع العقاب ، أو التوسل الى اله أقوى للتغلب على الاله المؤذى ، وهذا بالصلوات والترتيلات وتقديم البخور والقرابين وبالطقوس التي كان يفرضها كل دين .

غير ان شخصية سادن السحر أو الكاهن كان لها أكبر اثر في هذه الطرائق العلاجية . وهذا ما نراه الى اليوم في حلقات العلاج التي تخرج عن الطب العلمى ، كالعلاج الروحاني أو العلاج المنطيسى الخ . . ولخطورة الساحر

(١٣) بول غليونجى ، طب وسحر ، الادارة العامة للثقافة ، وزارة الارشاد القومى القاهرة ، الكتاب الخامس .

(١٤) Benedict, R., Patterns of Culture, 1960, Mentor Books, The New American Library, New York, p. 187.

من شك في أن الأول ، ولا سيما الثاني من تلك العناصر الثلاثة ، سيطرا على الثالث ، فقد كان الـ (تيسيتل) (رجلاً كان أو امرأة) ، ساحراً قبل أن يكون طبيباً ، غير أنه كان ساحراً خيراً ، مقبولاً ، ومعتمداً عليه في مجتمع كان يستنكر السحر « الأسود » أي الذي يبتغي الحاق الأذى بالعباد .

وقد زار بارون لاهوتان ، في سنة ١٦٨٥ ، هنود منطقة كيبك - الذين لم تختلف عاداتهم عن عادات الهنود الآخر - ووصف الطبيب الساحر فقال « انه نوع من الأطباء ، أو بعبارة أصح من الشعوذين ، وسبق أن شفى من مرض خطير ، فوصل به الجنون إلى حد الظن بأنه أبدى ، وأنه يملك قوى تمكنه من شفاء كل الأمراض بمخاطبة الأرواح ، طيبة كانت أو شريرة . ومع أن الجميع يهزأ بهؤلاء الشعوذين في غيابهم ، ويراهم على أنهم مجانين ضاع رشدهم نتيجة للمرض ، مع ذلك يسمع لهم بالاقتراب من المرضى . . يحضر هذا الدجال فيتفحص المريض بدقة ويقول : « ان كانت الروح الشريرة هنا ، فاني سوف ارفعها على الاقلاع بسرعة » . . ثم ينزل في خيمة صغيرة اقيمت لهذا الغرض ، حيث يغنى ويرقص ويصيح كالذئب المتوحش . ثم يأتي إلى المريض ويمتص جزءاً من جسده ، ويستخرج بعض العظام من فمه ، مؤكداً للمريض أنه انما أخرجاها من جسمه ، وأن مرضه بسيط ، ويهيب به أن يرسل عبيده وخدمه لاصطياد الغزلان ليأكل من لحومها التي لا غنى عنها للشفاء . ثم يقدم للمريض - بالإضافة إلى هذا - عصير بعض النباتات المليئة ، غير أن المرضى درجوا على الاحتفاظ بها ، مجاملة ، دون تعاطيها . وهذه النبذة الأخيرة تعبر عن تشكك المرضى الأزلي في الوصفات الطبية (١٥) .

من العقاقير المفيدة ، نتيجة ملاحظات تعاقبت على مدى قرون . وكان للمريض الخيار بين الطب السحري - الذي كان يمارسه عند الاينكاس (ايشوري Ichuri) ، وبين الطب التجريبي الذي يمارسه (سانكويوك Sancoyoc) ، شأنه شأن المريض المصري في عهد الفراعنة الذي كان له أن يختار بين الكاهن (وعابو) والطبيب العلماني (سونو) ، أو شأن المريض البابلي الذي كان له أن يتوجه إلى الـ (أسيبوتو) أو إلى الـ (أسوتو) ، أو المريض الصيني إلى الـ (وو) أو إلى الـ (يي) ، كل حسب ميوله الخاصة أو حسب طبيعة مرضه . وكان الخيار نفسه للمكسيكي بين الـ (سيكوانس) أو الـ (أهمن) أو الـ (تيسيتل) وهو الطبيب العلماني ، إلا أن أكثر اللجوء كان للساحر أو الكاهن وليس للطبيب ، لأن الأول والثاني كانا يتناولان الأمراض الداخلية التي كانت أسبابها خفية والتي - قياساً على الأمراض الناتجة عن تأثيرات خارجية ، كانت تنسب إلى قوى لامادية ، غير مرئية ، تنتمي إلى عالم ما وراء الطبيعة ، أو إلى الأرواح ، والجن ، أو القوى الكونية .

وبما أن المرض فسر على أنه ناجم عن وجود عنصر غريب في الجسم مستقل عنه ، فإن الأعراض كانت ، في نظرهم ، مظاهر ثانوية لهذا الوجود الذي حل بجسم المريض أو امتلكه . واذن فالتقلب على هذا الكيان الخفى الذي كوّن المرض لم يكن متاحاً إلا لمن عرف طرق الوصول إليه أو وسائل التأثير عليه ، وقد قال « سوستل » في هذا الصدد :

تبدو أفكار المكسيكيين القدامى وعاداتهم الخاصة بالمرض والطب ، مركبة لا ينفصم من الديانة والسحر والعلم . . . ولكن ، ليس ثمة

يرسم - مثلاً في (كودكس بورجيا) - مصاباً بالآلام معوية وبولية وقيء دم وإسهال وعدم القدرة على احتباس الفضلات (١٧) ، وهذه النظرة لم تشمل كل الأمراض بل استثنى البعض منها ، ولا سيما العاهات ، التي لم تعد عقاباً ، بل كانت - على العكس - علامات تنبئ بمميزات قدسية أو بمواهب طبية .

وكانت أكثرية الآلهة تلعب دوراً طبياً ، وكان في مقدورها إلحاق المرض أو الإبراء منه على السواء ، أما عدد تلك الآلهة في المكسيك فإنه فاق بكثير عددها في بيزو ، حيث كانت هذه القوى مركزة في اثنين من الآلهة : باشاماك Pachamac وثيراكوشا Viracocha (المسافر الخيّر الذي يهب الشفاء) ، هذا بالإضافة إلى جمهرة من الجن ومن قوى خفية مرتبطة ببعض المناطق أو ببعض الأشياء التي كانت موضع عبادة خاصة .

أما عند (المايا) فإن إله الطب الأول كان إيتزامنا Itzamna (إله الأحوال) مخترع الكتابة ، وابن هوناب (إله الخالق) ، وكانت زوجته تسيطر على نمو النباتات الشافية . وكان لدى المايا إله للموت والأوبئة ، وإله هو « سيد الأطباء التسعة » ، وإله للمياه .. الخ .

ونسب الاستيكاس اختراع الطب إلى كويتزالكواتل Quetzalcoatl إله المعرفة والخير ، وكانوا يقدسون (توسى) إلهة التكهن ، ويضحون لها شابة تحمل اسمها . أما إله المطر فإنه كان مسؤولاً عن الاستسقاء ، وعن الروماتزم والنقرس والشلل ، وكل الأمراض المنسوبة إلى اضطرابات الجو أو الهواء ، والقرح ، وأمراض الجلد ، والأدمان على شرب

أما النزعة الكهنوتية التي سادت المجتمعات التي يسيطر عليها رجال الدين فنقتبس في وصفها ما قاله كونتنو Contenau عن طب بابل وهو ينطبق تماماً على هذا النوع من العلاج في كل مكان وكل زمان - قال : « أن إله هو السيد الحقيقي للإنسان ولكل ما حققه ، ويلحق المرض بمن يشاء ، وهو الذي يرجع إليه لإخماد حنقه ، والشفعة في يد وزرائه وخدمه ... ولذا يكون من الطبيعي أن ينتمي الطبيب إلى فئة الكهنة ، هذا إلى أن هذه الفئة هي الوحيدة التي كانت على جانب من العلم » (١٦) .

ولذا فإنه ، إزاء هذه النظرة إلى المرض ، يصبح البحث عن مقر المرض ، أو عن نوعه من التفاهة بمكان ، إذا قورن بضرورة التحقق من الشيطان المؤذى أو من الإله الضارب ، ويتحول التشخيص إلى دراسة للأساطير ، ترمى إلى الكشف عن القوى الكامنة وراء المرض ، وإلى سبب حلولها بالمريض ، وإلى الطرائق التي توصلت بها إلى غرضها .

وقد كان الأمرنديون قبل كولومبس ينظرون إلى المرض ، بصفة عامة ، على أنه عقاب .
فكان أول ما يفعله الطبيب أن يسأل : « هل ارتكبت خطيئة ؟ وهذا قبل أن يسأل : أين الألم ؟ » ، أما إذا كان المريض لا يذكر الخطيئة التي ارتكبها فعندئذ يقع على عاتق الطبيب اكتشافها .

وكان المريض المصاب بداء إلهي يسمى في لغة الإينكاس والاستيكاس - نتيجة لهذه النظرة المزرية إليه - منتسباً لهويلزتلي Netspalhuilziti ، أي آكل الروث ، وكان

Contenau, G., La médecine en Assyrie et Babylonie, Maloine, Paris, 1938.

(١٦)

Ehrle, R.P., Il manoscritto messicano Borgiano, ed. Danesi, Rome, 1898

(١٧)

الروح) ، ويعتقد ياركو (١٨) أن تفسير المرض هذا كان أقدم التفسيرات التي أخذ بها الأمرنديون .

أما تسرب جسم دخيل ، فكان أكثر التفسيرات شيوعاً ، ومفاده امتلاك الجسم أو الكائن الدخيل لجسد المريض .

والتفسير الثالث ، أى وجود رياح ضارة أو نفوذ جو مؤذ ، كان يؤدي عند المكسيكيين معنى وجود تأثيرات مضرة غير مرئية تحوم حول الانسان في بعض الأيام ، أو بعض الأجواء ، ولا سيما في أثناء الليل ، وهذا التفسير يقارب بعض نظريات المصريين القدماء - الذين وصفوا في الجزء السحري من بردية ادوين سميث (١٩) ريح الكاهن ، أو ريح الميت أو ريح طاعون السنة - وهذا هو الذى أدى الى تسمية مرض الملاريا من لفظة Mal و Aria أى الهواء الرديء . وقد تكون العلاقة الملاحظة بين بعض الأمراض وبين انتشار البعوض أو ارتفاع درجة الرطوبة قد أدت الى هذه النظرية .

أما التشخيص في حد ذاته فان الطريقة المفضلة للوصول اليه كانت استطلاع البوادر أو عمليات التكهّن بوسائل شتى تتطلب معرفة لمبادئها لا يجيدها الا الكهنة والسحرة . ومن تلك الوسائل أن سكان بيرو كانوا يتفقدون سلوك الحيوانات ، أو الرسوم التى ترسمها أوراق شجرة الكوكا المتساقطة على الأرض ، وكان المكسيكيون يلاحظون الأشكال التى ترسمها بذور الدرة اذا نثرت على قطعة من النسيج الأبيض ، أو اذا سقطت في اناء من الماء ، وكان سقوطها الى أسفل الاناء يعد طالع

الخير ، وكانت لهم الهة خاصة بالجرب وبأمراض العيون ، واله لأمراض الأطفال كان يعالج مرضاه في معبده باعطائهم شراباً أسود اللون ، وثمة اله آخر للعاهات والتوائم ، واله ذو قوى منومة وتكهنية للأمراض المعدية ، أما اله الموسيقى فكان مسئولاً عن الأمراض الجنسية التى تحل بالرجال والنساء اذا اقترفوا محرمات جنسية ، الخ . . . خلاصة القول أن الاستيكاس كانوا يختصون بكل نوع من أنواع المرض الهأ قائماً بذاته .

أما عند الهنود الحمر ، فكانت السلطة العليا في يد (الشمس الكبرى) أو (الروح الكبرى) وكان المرض يعزى أيضاً الى حيوانات اسطورية ، أو انسان مؤذ ، أو ميت غير راض .

النظريات المرضية وفن التشخيص :

إن أول خطوة في العلاج هى التشخيص ، وكانت هذه الخطوة كما رأينا تتلخص في التحقق من القوى الخفية التى سببته ، ومن الطريق التى اتخذتها لتحقيقه ، وليس من نوع المرض أو مقره .

أما طريق نشأة المرض بسبب هذه القوى ، فانها كانت تتلخص في واحدة من طرق ثلاث هي : ضياع الروح ، أو دخول جسم أجنبي غير مرئي ، أو نفوذ جوى .

والروح كان يطلق عليها لفظة « تونالى Tonalli » التى تعنى الروح الحيوية ، أو قدر الانسان وقضائه ، أو نجمه ، وكانت القوى الشريرة تستطيع انتزاعها من الفرد ، كما أن الساحر كان يستطيع اعادتها بواسطة آلة جوفاء من العظم المزخرف تسمى (آسرة

Jarcho, S., Some observations on disease in prehistoric North America, 1964, (١٨) Bull. Hist. of Med., 38, 1, 1—19.

The Edwin Smith Papyrus, ed. J.H. Breasted, 1930, The Chicago Univ. Press (١٩)

سوء وعومها أو توزيعها توزيعاً متساوياً يعد
فال خير .

وبالمثل فان هنود الشمال كانوا ينثرون
مسحوقاً على سطح سائل ، وأوصى كودكس
مالياباكي (٢٠) باستخدام القواقع كما
يفعل « الفجر » اليوم . ولقد أوصت مراجع
أخرى بالنظر المدقق الى المرايا أو الى سطح
الماء ، أو باستطلاع العقد المعقودة على الجبال ،
فاذا كانت العقد تنحل ذاتياً كان الطالع حسناً .
والمعروف عموماً أن علاقة العقد بتعقيد الأمور
أو إيقافها مبدأ شائع في السحر (والنفائات
في العقد) .

ثم ان كهنة « الاينكاس » كانوا يدعكون
جسم المريض بخنزير رومى حي ، ثم يقتلون
الخنزير خنقاً فوق موضع الألم ، ويستنتجون
من شكل أحشائه مقر المرض وعلاجه ، أو
يتكهنون بمآل المرض بقياس ذراع المربض
اليسرى بيد الطبيب اليمنى بعد تفويضها في
التبغ .

وقد استنبط (الاستيكاس) من مبدأ
العلاقة المزعومة التي تربط الكون الأكبر
macrocosm (وهو الكون كافة) ، بالكون
الأصغر microcosm (وهو جسم الانسان) -
استنبطوا جداول تحدد علاقات أجزاء الجسم
بالأيام ، كما أن (الناهوا) ربطوا بين الأرض
والماء والمطر والهواء والحيوانات والأحشاء ،
وهذا يكاد يطابق ما كان يؤمن به الفلكيون
والأطباء في القرون الوسطى .

ولكن ، بما أن التكن يفترض اتصالاً
مباشراً بين المتكهن وبين عالم الأرواح الخفى ،
فقد كان من الطبيعي أن يبحث ذلك المتكهن عن
وسائل تيسر هذا الاتصال ، فاستعين بصفة
خاصة بمركبات كانت تضع الساحر أو الكاهن

في حالة توتر وهياج وهلوسة . وقد افترضوا
أنها ، بهذا ، تنبه ملكات الكاهن المزعومة ترهف
حواسه وتزيد من حساسيتها ، ولذا لجأوا
الى نباتات عدة كالبيوتل الذى يحوى مواد
مهلوسة ، والى التبغ والخمور التى كانوا
يتعاطونها شرباً أو عن طريق الحقن الشرجية ،
هذا مع قرع الطبول والرقص والحركات
الهستيرية التى كانت تخيل الى مشاهديها ان
روحاً حلت بشخص الطبيب أو المريض .

العلاج : وكان قوام ذلك العلاج خليطاً من
الخبرة ، ومن الاعتبارات الروحانية ، أو شيئاً
وسطاً بينها ، وهذا كله بعيد كل البعد عن
نطاق العقل ، ولكنه مبنى بناء منطقياً سليماً
على بعض المبادئ والمقدمات الزائفة التى
يمكن حصرها على الوجه الآتى :

١ - عدم التمييز بين الفرد والمحيط ،
والتخيل أن الانسان مجرد عضو من جسم
كونى شامل هو - كالجسم الأدمى - متضمن
الأعضاء مستطاع التأثير عليه بحكم تضامنه
الكامل مع العالم ، عند معرفة سر الروابط
التي تربطه به .

٢ - اسناد روح خاصة وإرادة مستقلة لكل
كائن ، والتصور أنها دائمة التدخل في الحياة
اليومية .

٣ - تأليه الكائنات والاحداث ، كالأنهر
والأشجار والكهوف والجبال والبراكين
والأعاصير ، وامكان تجسد هذه الكائنات
والاعلام المؤلهة في جسد الساحر أو الكاهن ،
وكان هذا التأليه للكائنات اما طلباً ، واما
خوفاً من الكوارث التى تحل بها .

٤ - عدم ادراك فكرة الموت ، وعدم التفريق
بينه وبين الحياة ، وتخيل الموت على أنه نوم
عميق يتابع المتوفى من خلاله حياته السابقة ،

والمريض أحياناً ، منتحلاً كل تلك الشخصيات دورياً .

٦ - الاعتقاد بأن حركة رمزية أو تمثيلية تحوّل - بفعل قوة الساحر - الشبه الى حقيقة ، والحركة على أنواع : فاما أن تستخدم وسيلة للتعويدة لتنقلها الى المعوذ له ، واما أن تقوم بلون من التمثيل يتناول الأمر المطلوب لضمان حصوله فعلاً ، كأن يقلد الساحر حركة الماء أو ينفخ ليرمز عن الهواء . الخ . واما أن تجرى على نماذج تمثل الأمر المطلوب ، أو الروح المؤذية . . .

وقد وصلت هذه الحركات الى ذروة التعقيد والفن في الرقصات التوسلية التي شاعت بين الامرنديين شيوعاً واسعاً ، والتي كانت تقام باستخدام الأقنعة والملابس التنكرية والريش والألوان الزاهية والطبول وآلات القرع والموسيقى ، والتي كانت - في أغلب الأحيان - تحاكي حركات الحيوانات المؤلفة التي كانت تتوسل اليها ، كرقصة الثعبان المشهورة .

٧ - الاعتقاد بإمكان نقل المرض من المريض الى كائن آخر بتلامسهما أو باجراء طقوس انتقال معينة بينهما ، تشبهاً بفكرة كبش الفداء .

٨ - فرض استمرار التضامن بين الشخص وكل ما امتلكه أو لمسه ، أو بين الشخص وصورته .

٩ - استنتاج « الهوية » من التشابه واستقراء المثل من القياس السطحي ، والربط بين الشيء وشبيهه وبين الشيء واسمه ، والاعتقاد بأن أي عمل أدى بنتيجة في الماضي سوف يأتي حتماً بمثلها في المستقبل ، أو أن استعمال حجر أحمر يفيد أمراض الدم ، أو أن نباتاً أن زهرة صفراء تفيد الصفراء ، أو أن نباتاً يشبه عضواً يشفى أمراض ذلك العضو . وفي هذا الصدد قال ساهاجون : « يوجد في هذه

ويستيقظ منه أحياناً ليزور الأحياء في صورة طيف لدى نومهم ، وشبح أو رؤيا لدى يقظتهم ، يزورهم ليطالبهم بحقوقه وإملاكه ، ومن هنا العمليات الرامية الى ارضاء الأرواح بتقديم الطعام والقرايين .

٥ - اسناد قوة كامنة الى الألفاظ ، تنطلق من فهم المتكلم غير مبالية بشخصيته ، سالكة طريقاً ذاتية لا عودة منها ، ثم الاعتقاد بأن الكلمة التي تصور المدلول انما هي المدلول ذاته . وبأن اسم الشخص انما هو الشخص نفسه ، وبالتالي بأن معرفة اسم الشخص تسمح بامتلاكه وتكسب سلطاناً عليه . ومن هنا الايمان بقوة التعاويذ شريطة أن يلتزم عند نطقها بشكلها وبطريقة ترتيبها دون انحراف ، اذ أن أقل تعديل فيهما يغير من طبيعتها ويفقد فاعليتها ، وقد يودى بحياة من أخطأ القاءها .

وقد كانت التعاويذ على اشكال مختلفة ، منها الأمر بخروج المرض ، أو نهى الروح عن إلحاق الأذى به ، أو المجاهرة بعدم الإذعان الى الروح الضارة ، أو ذكر اسم المرض ، أو التهديد ، أو ادعاء الحصانة ، أو طلب تدخل أرواح أقوى ، أو انتحال ذات الاله ، أو تأليه المريض أو أعضائه ، أو سرد أساطير الآلهة لمحاولة إعادة أحداثها ، أو . . . أو ذكر اسم المرض ، إيقاناً بأن معرفة الأسماء تمنح قوة التحكم في مدلولها .

وكانت طرائق استعمال التعاويذ متباينة ، فمنها ما كان يستخدم بمصاحبة علاج . ومنها ما كان يتلى في أثناء تحضير الدواء ليضفي على محتوياته صفات علاجية خاصة ، ومنها ما كان يرتل على الشخص المشعوذ أو ينطق به على الأحجية والطلاسم ليحمل قوة التعويذه وينقلها من الساحر الى المريض دون استخدام دواء ما . ومن الغريب أن الطبيب أو الساحر - عندما كان يرتل التعويذة - كان يتكلم بلسان الإله تارة ، والساحر الأمر طوراً ،

البرازيل حوالى سنة ١٥٥٠ - الفرنسي
تيفى (٢١) ، وكثيرون غيره .

ب - التعاويذ المصحوبة بالحركات : يقول

سوستيل (٢٢) فى وصف مثل من علاج
الصداع : « يدلك التسييل (أى الطبيب)
رأس المريض تدليكاً شديداً وهو يقول : أنتم ،
أيتها التونالى الخمسة (أصابع الطبيب)
المتطلعة نحو ناحية واحدة ، وأنتم أيتها

الالهتان (كوانو) و (كواكوش) اللتان
تهتمان الـ (ماسواللى) ، سنجده على شاطئ
الماء الالهى ، وسنطيح به فى الماء الالهى » . ثم
ينفخ على رأس المريض ويصب الماء على رأسه
وينادى الماء قائلاً : « تعال ورد الحياة الى هذا
الـ (ماسواللى) خادم الهنا » . وفى حالة
اخفاق هذا العلاج كان الطبيب يضع تبغاً
مخلوطاً بعقار يسمى (شاللتلى) وينطق بهذه
التعويدة : « أنا الكاهن سيد السحر ، أين
الذى يهدم هذا الرأس المسحور ؟ احضر ،
انت الذى ضربت تسع مرات وسحقت
تسع مرات (أى التبغ المسحوق) ، سنشفى
هذا الرأس المسحور بالدواء الأحمر (شاللتلى) ،
انى أنادى الريح الباردة لتشفى هذا الرأس
المسحور . يا أيتها الريح ، انى أسالك : هل
احضرت الدواء لهذا الرأس المسحور ؟ » .
وكثيراً ما كانت تلك الحركات تتسم بالعنف ،
وبضرب المرضى .

ج - الاعتراف الطقسى : وكانت هذه

العادة شائعة عند الاينكاس والمايا والاستيكاس
على السواء . ومن الطريف أن الكاهن كان
مقيداً بواجب السرية ، كما أن هذا الاعتراف
كان يجرى لا لشفاء المعترف وحسب ، وإنما

البلاد حجارة تسمى حجر الدم ، لونها اخضر
منقط بنقط تشبه نقط الدم . وتلك الحجارة
تستطيع إيقاف النزف ، وقد جربتها لانى
أمتلك أحدها . . . وعند تفتى وباء سنة
١٥٧٦ سال دم الكثيرين من انوفهم . . . وكان
النزف يتوقف بمجرد وضع تلك الحجارة فى
أيدي المرضى ، ويشفى المرض الذى مات من
جرائه الكثيرون . . . » .

وبالمثل كان الاستيكاس يعالجون أمراض
اللثة بأن يضعوا عليها احدى أسنان واحد
من الموتى . وكانت بعض القبائل تعالج أمراض
الاذن بأن يوضع عليها اذن حيوان (ناندو)
وذلك لقوة حاسة السمع التى يتمتع بها ذلك
الحيوان ، كما كانوا يوصون بأن يأكل المريض
لحم الرخم لعلاج أمراض العيون ، وذلك لقوة
بصر هذا الطير ، أو بأن يتناول عصير نبات
أبيض لادرار اللبن . . . الخ .

★ ★ ★

والى القارئ بعض أمثلة من تلك الأنواع
من العلاج التى كانت تجمع بين أكثر من مبدأ
من المبادئ التى ذكرناها :

١ - امتصاص المرض بالفم : أو بوساطة

انبوبة مجوفة ، وتلك عملية دجل ماهرة ، كان
المعالج يدعى استخراج المرض الدخيل
بوساطتها على شكل دودة أو حجر أو حيوان
صغير ، وكان يحضر الحجر أو الحيوان ويخفيه
فى ثيابا ثيابه أو فى كيس خفى ، وقد أسلفنا
بذكر مثل لهذه العملية تستخدم فيه لفافة
من القطن ، وقد شاهد شيئاً كهذا - فى

Thevet, Andre, 1558, Les singularitez de la France Antarctique, autrement (٢١)
nommee Amerique: et de plusieurs terres et isles decouvertes de notre temps, Paris, Chap. XLVI.

Soustelle, J., La vie quotidienne des Aztèques à la Veille de la conquête espagnole, (٢٢)
1955, Hachette, Paris.

الصحة والطب في أمريكا قبل كولومبس

و - التربة لاستئصال روح المرض من مفرها بالمنح .

ز - وإذا تفشى المرض على شكل وباء أرسل الجنود المدججون بالسلاح في المدن والطرق والشوارع ، يصيحون ويقومون بحركات هجومية بأسلحتهم ، لقتل عناصر المرض وطردها ، وكانوا يتابعون هذه الحرب الوهمية حتى يبلغوا نهراً أو جدولاً ، فيفتسلون فيه مما يكون قد لحقهم من تلك العناصر .

ح - التمايم : وكان الاعتقاد في خواص بعض الأشياء العلاجية راسخاً عند شعوب أمريكا قاطبة . ومن تلك الأشياء : العقود المصنوعة من الأصابع الأدمية المبتورة ، والأكياس الأدمية والأسنان والأقنعة لتخويف العفاريت ، وتماثيل الحيوانات الحارسة الطوطمية .

لم تكن تلك الطرائق عديمة الفائدة ، ذلك أنها كانت تحدث في المرضى تأثيرات نفسية قوية قد تشفيهم وقتاً قصيراً ، هذا بالإضافة إلى أن الأطباء كانوا يقدمون إلى مرضاهم في خلال هذه العمليات عقاقير وأدوية ، سرى فيما بعد أنها كانت فعالة في كثير من الأحوال .

هذا ، وقد كانت مراوطة السحر الطبى ، مع مافيه من الشعوذة والسحر ، موضوعة تحت رقابة حكومية مشددة ، تعاقب كل من الحق الأذى بمرضاه . وروى ساهاجون أن الأطباء الذين اتضح تكرار اخفاق علاجهم يقتلون بتصويب سهم إلى رقابهم .

أما في بيرو - فكانوا يدفنون أحياء ، وكان الحكم عليهم عند الاستيكاس من اختصاص

كذلك لأمراض الأولاد والأقارب والرؤساء ، وكان يصاحب الاعتراف البصق في الماء (※) ، وكانت تقام حفلات للاعترافات الجماعية العلنية ، يعترف الشعب في خلالها بخطاياهم لأبراء الـ (سابا اينكا) ، أى ملك الاينكاس . وكان يتبع الاعتراف الاستحمام مع تقديم القرابين والضحايا ، ولم يكن الاعتراف بالخطايا رامية إلى التوبة وطلب الغفران ولكنه كان أقرب إلى عملية تفريغ ذهنى يقصد منه التخلص من شعور الائم ونقل الخطيئة .

د - القرابين البشرية : لم تكن القرابين العلاجية الفردية من الوحشية بقدر ماكانت عليه القرابين الجماعية التي اعتاد تقديمها التولتك والاستيكاس ، بل كان الاله المستشار - عن طريق الكاهن أو الساحر - يكتفي بطلب تضحية جزئية أو رمزية ، مثل اجراء قطع في الاذن ، أو وخز عضو أو جفن بشوك نباتى ، أو اختراق اللسان بشوك الصبر ، ثم وضع الدم المسكوب عند قدمى الاله أو صبه على الطريق أو على أرضية المعابد . وهذه الجروح كانت تصل من الخطورة إلى حد بتر الأصابع . وهناك رسوم وتماثيل من الخزف تمثل هذه العمليات ، وقد نقشت أو رسمت على سبيل الاستبدال أى استبدال رسم العضو مبتوراً أو موخزاً ، ببتراً أو وخز العضو ذاته .

هـ - استعمال المواد المقيئة أو المنفرة لأبعاد الشيطان ، كالفضلات والنباتات العفنة ، وكذلك عملية التدخين ، كما روى تيودور دى برى : « يلقى المرضى على بطونهم ، وتلقى بعض البذور على النار ، فيتسرب الدخان إلى أفواههم وأنوفهم ويسرى في الجسم ، فيطرد المرض » (٢٢) .

※ قارن بالمعبارة الشعبية « تف من بذك » .

Theodore de Brey, Voyages en Virginie et en Floride. Trad. du Latin, Duchartre (٢٣) et van Buggenhondt, Paris, 1927.

على حفظ أجساد الموتى ودفع الفناء عنها لأسباب دينية قهرية ، وقد اختلفت الوسائل المستخدمة لهذا الغرض باختلاف الشعوب والقبائل .

ففى بيرو - اذا كان المتوفى عضواً من أعضاء القبيلة - يدفن بأكمله ، وتدفن معه ممتلكاته العادية وبعض الأطعمة وذلك لثنيه عن العودة الى عالم الأحياء . وفى مدينة كويتو اعتاد هنود قبيلة (كوارا) توصيل الفم الى الخارج بواسطة انبوبة جوفاء لتمكين الميت من التدفد عن طريقها .

وخص (المايا) الموتى من النبلاء بالاحراق ، أما غيرهم ، فكانت تملأ أفواههم بحبوب الليرة ، ثم يدفنون فى وضع الجنين داخل الرحم ، أى بشئ الركبتين تحت الذقن ، أما الملك وحده فكان يحفظ جالساً على عرش من الذهب فى قصر (كوزكو) ، ويعرض أمام عباده ورعاياه .

وفى الأرجنتين كان الموتى يدفنون داخل جرار كبيرة كاملي الأجسام .

على أن عملية التحنيط لم تصل قط الى ما وصلت اليه من الكمال عند المصريين القدماء ، وإنما اكتفى بتفريغ الأحشاء ثم بعرض الجثة للدخان ، أو بتجفيفها بدون تحضير ما ، أو بعلاجها بالتانين ، أو باكسيد الزنك ، أو بخلاصة النعناع أو بأصماغ وبأشباه قلوبات مختلفة .

واختلف الاستيكاس عن هؤلاء فى أنهم كانوا يحرقون الجثث ، ما عدا فى حالات الوفاة من جراء ولادة ، أو نتيجة لمرض جلدى ، أو استسقاء ، أو صاعقة ، أو الفرق ، فتلك وفيات نسبت لعوامل جوية ، وبالتالي ، كانت تتمتع بطابع مقدس . وفيما عدا ذلك فإن رماد الموتى كان يوضع فى أنية خاصة يصحبه حجر كريم يمثل القلب . وقد حاكاهم فى ذلك شعب ال (تاراسك) الذى كان - فوق ذلك - يدفن

مجلس الحكماء ، فلا تعجب اذن من فاعلية علاجهم أو من اعجاب الفاتحين الأسبانيين بالطب المحلى ورفضهم استدعاء أطباء من أوروبا ، ذلك لأن الأطباء المحليين كانوا أمهر منهم ، فنحن نرى أن كورتس فى سنة ١٥٢٢ طلب الى ملك اسبانيا تحريم هجرة الأطباء الاوربيين الى المكسيك لأنهم قليلو الفائدة . وكان هذا التحريم استثناء فريداً لسياسة الاداريين والقساوسة الرامية الى محو آثار حضارة البلاد الأصلية ، بل لقد وصل الاعجاب بهم الى إفاد بعثات من أوروبا لدراسة الطرائق العلاجية المحلية ، وبصورة خاصة لمعرفة العقاقير التى كانت تأتى بتلك الفوائد .

والآن بعد أن راجعنا نظريات هؤلاء الأطباء وآراءهم وطرائقهم السحرية والكهنوتية ، علينا - انصافاً لهم - أن نتفحص مدى معلوماتهم العلمية ، وقيمة علاجاتهم التجريبية .

★ ★ ★

معرفة الجسم وأعضائه :

فى صدد طب هنود أمريكا نستحسن أن نعبر ب (معرفة الجسم وأعضائه) على لفظة « التشريح » ، وذلك لما فى هذه اللفظة الأخيرة من الإشارة الى مزاوله عمليات تشريح منظمة ترمى الى الكشف عن شكل الأعضاء وأوضاعها ، فتلك عمليات لم يمارسها أولئك الهنود .

أما شكل الجسم الخارجى فانه - بطبيعة الحال - كان معروفاً . غير أن الأمرين لم يعرفوا عن الأحشاء الداخلية الا ما رأوه عند تفحص الجرحى والضحايا البشرية ، وعند اجراء عمليات التحنيط ، وتشريح الحيوانات ، وهنا يجدر بنا أن نصف طرق الدفن والتحنيط وصفاً مقتضباً لالقاء الضوء على هذه العادات وعلى المعلومات الطبية التى تنم عليها .

لقد حرص القدماء دائماً وفى كل الأصقاع

المسحة والطب في أمريكا قبل كولومبس

جلود ضحاياهم البشرية لتكريم الهه المسلوخين (كسيبي توتك) Xipe Totec ، وفي الشهرين الثالث والخامس ، كانت تضحي الأطفال للاله تلالوك بفيضة الاستسقاء ، وفي الشهر الخامس يتحتم أن تكون الضحية فتاة تمثل اله الاذرة النامية ، وفي الشهر العاشر - للاحتفال بحصاد الفواكه - كانت تذبح الأسرى جماعة في أسلوب بشع ، يتلخص في احراقهم نصف احراق ثم في انتزاع قلوبهم وهم ما يزالون على قيد الحياة . وفي الشهر الثامن عشر كان يضحي بعدد كبير من الأسرى والأهلين المربوطين على سلالهم . أما قطع الرأس الطقسي فيستبقى لحفلات نادرة كالتى تقام عند توديع فصل الخريف .

هذا بالإضافة الى حفلات اخرى مماثلة في مناسبات عدة ، كتتويج ملك او دفنه ، أو لابعاد الأوبئة ، وقد بلغ عدد الضحايا ، في بعض هذه الحفلات ، رقم ٢٠.٠٠٠ في السنة ، وقال البعض انه بلغ ، في منطقة مكسيكو وحدها ٧٢٣٤٤ ، وذلك كله في خلال أربعة أيام . وقد روى الاسبان أن رائحة الدم في شوارع مكسيكو ، عند دخولهم هذه المدينة كانت لاتطاق .

ثم ان الضحية كان يطاح بها من قمة المعبد الهرمى ، ثم يرقص سادن الطقس رقصة دينية مرتدياً جلد الضحية المسلوخة . ثم تسلق الضحايا في قدر كبير ، ليتفدى منها الكهنة ، بعد حجز القلوب للإلهة ، والأحشاء للثعابين المقدسة (٢٤) . وقد استمر أكل اللحوم البشرية الطقسي ، في ديانة بعض قبائل البرازيل ، حتى القرن السادس عشر ، وعند بعض الهنود الحمر حتى القرن الثامن عشر، ولئن كانت هذه التقاليد الشرسة منتشرة بين كل شعوب أمريكا فهى لم تبلغ مثل هذا العنف

أقارب الميت المقربين أحياء بعد نخديهم بالخمير .

أما اذا كانت الجثة جثة عدو او ضحية قدمت قرباناً للآلهة ، فقد تحتم الاحتفاظ بالرأس أو بالجمجمة على سبيل التحفة . وكان الاينكاس يستخدمون هذه الجماجم كؤوساً للشرب . وقد بلغ عدد الجماجم التى وجدت في مكسيكو عند الفتح الاسباني ٩٢.٠٠٠ كما قال بعضهم ، و ١٣٩.٠٠٠ كما قال آخرون . وما تزال عادة حفظ الرؤوس المنكشمة شائعة بين هنود الجيفارو Jivaro وذلك بعد تحضيرها بطرق خاصة ، أساسها ، قبل كل شيء ، ازالة عظام الجمجمة عن طريق فتحة في الرقبة مع الحفاظ على سمات الوجه بما فيها الأنف والحواجب والجفون والشعر ، وعلاج الأنسجة الرخوة بمواد تضمن حفظها ، وتكرار غمس الرأس في حمامات متوالية ، حتى يصل حجمه الى حجم رأس المولود الجديد .

وعملية تفريغ الجسد كانت تجرى أيضاً على الأحياء في ديانة (الاستيكاس) القاسية وكانت هذه العملية تعد فرضاً نحو اله الشمس وضرورة لبقاء الجنس البشرى سليماً . وقد تطورت هذه العقيدة حتى آمن المايا والتولتك والاستيكاس بأن الموت ينبج الحياة في دورة أبدية لا مفر منها ، وأن تضحية بعض الأحياء هى الوسيلة الوحيدة لضمان تجديد حياة الآخرين ، وتحقيق أبدية الكون . لاغربة اذن في تقبل الضحايا لهذا القضاء بالرضى ، وفي ايمانها بأن هذا العذاب يجعلها جزءاً من الآله .

ومن السخرية بمكان أن حروباً (سميت حروب الأزهار !!) كانت تنشب لمجرد الحصول على أسرى ، في أوقات وتواريخ تعينها التقويمات الدينية . ففي الشهر الثانى من السنة المقسمة الى ثمانية عشر شهراً ، كان الكهنة يرتدون

لدى غير الاستيكاس ، ومع ذلك فانها تتناقض كل التناقض وماهو معروف عن ترفه تلك الشعوب ورفعة فلسفتهم . حقيقة ان عقائدهم تفسرها ولكننا لا نجد فيها مبرراً .

يبقى علينا وصف عملية التعذيب بانتزاع القلب كما وضحت في النصوص والرسوم العديدة التي وصلت الى ايدينا ، للمعلومات التشريحية البدائية التي تنم عليها . كانت الضحية - رجلاً كانت او امرأة او طفلاً - تجرد من الثياب ، وتُخدر تخديراً خفيفاً بـ «بخ» مسحوق ال (ياوهتلى) على الوجه ، وتلقى مثنية الى الخلف على هيكل محدد الشكل ، ثم يجيء الكاهن مرتدياً ثوباً أسود ، ومفكوك الشعر ، ويشق الجزء الأسفل من نصف الصدر الأيسر بواسطة سكين من الزجاج البركاني الأسود ويمد الفتحة حتى يشمل أعلى البطن الى أسفل الضلوع فينفتح الصدر كالرمانة الناضجة (حسب وصف بعض المؤرخين) ويدخل يده في عمق الجرح ويوجهها الى أعلى ليخترق الحجاب الحاجز ويمسك بالقلب والتمور فينتزعها بعنف من موضعها . وتدل التصاویر على أن القلب كان ينتزع مع الغدة التوتية والشرابين الكبيرة التي تنفرع من الأورطا . .

وبسبب المدلول الديني للقلب ، ادخلت صورته في زينة التحف وفي الزخارف الرمزية ، كرسمة لنسر يأكل قلباً ، أو رسمة آخر للنمر الأمريكي (چاجوار) وهو يلتهم طناً من القلوب ، أو كمقد القلوب الذي يزدان به تمثال الاله (كواتليكو) الضخم المودع في متحف مكسيكو .

وما من شك في أن هذه العادات الوحشية عرّفت الكهنة بشكل القلب والقصبة الهوائية والأوعية الكبرى والرئتين . وما يروى عن عوائل هذه الشعوب أن سيدة انتزعت في أثناء معركة قلب عدو ورئتيه ، ونفخت في قصبته لنفخ الرئتين ، ثم رفعتها على رؤوس الأعداء

بشكل جائر لترعيبهم . الا ان معرفتهم كادت تتوقف عند القلب . ولم يخصصوا الكبد بأى اهتمام في نظرياتهم الطبية . أما الفنانون فانهم لم يهتموا الا بالعظام . غير أن تصاویرهم بعيدة عن التمثيل التشريحي الواقعي كل البعد ، ولا يزيد قيمتها عن رمزها للموت وللحياة التي تنجم عنه . وهذا واضح من عدد التصاویر والنقوش التي يمثل نصفها انساناً حياً ونصفها الآخر هيكلًا عظمياً . وما يزال الصبيان المكسيكيون الى اليوم يلعبون بالعظام . ويرسمون الجماجم على اللعب والكعك في أعيادهم ولا يعيرونها أى معنى من المعانى الحزينة .

والعادة الثانية التي أدت الى معرفة شئ من التشريح هي عادة سلخ الأديمين التي عرفت الاستيكاس بشكل العضلات السطحية والأوعية .

والى هنا فانهم ميزوا بين الشرايين والأوردة ، وكانت لها أسماء مختلفة ، والغريب أن الأولى سميت (ايشيوتل ايوى) Ichiyotl Ioui أى أوعية الهواء أو الروح ، وهذا يقابل اسمها باللفات الأفرنجية Artery المشتقة من air ، هواء ، لامتقاد القدامى أن الشرايين انما تحمل هواء . ثم أنهم قالوا ان الشرايين موزعة في كل الجسم ، وانها غير ملونة ، سمكة ، توصل الدم ، تنزف بغزارة ، نابضة ، ترتفع وتنخفض وتنتفخ وتنتفرع . أما الأوردة - وكان اسمها - « أوعية الدم » - فكانت تتميز بنحافة جدرانها . وكانت لديهم لفظة تدل على أوعية بيضاء في نحافة الورق ، وقد تكون اطلقت على الأوعية اللمفاوية ، وقيل عن الأعصاب انها بيضاء كالخيوط ، أما وظائف أعضاء الحس فكانت مجهولة ، ولم يعرف دور المخ وان بدا أنهم جعلوا له شأنًا في التفكير .

★ ★ ★

القرون أملت عليهم ملاحظات مفيدة ، ولا سيما في معرفة مآل المرض أو ، كما سماه العرب ، « مقدمة المعرفة » . يقول الكودكس باديانس Codex Badianus (٢١) : « ان الطبيب النابه يستطيع معرفة هل المريض سيبرأ او انه سيموت ، وذلك بملاحظة الأنف والعينين : فاذا كانت عينا المريض محتقنتين بالدم ، فانه سيحيا يقيناً ، أما اذا كانتا شاحبتين ومفرغتين من الدم فيصح الشك في المآل . وكانت منبثات الموت هي : الاسوداد حول العينين ، والبرودة ، وانكماش أعلى الرأس ، وذهاب لمعة العينين ، ونحافة الأنف كالعصا ، وتصلب الفك ، وبرودة اللسان ، وعدم استطاعة تحريك الاسنان ، وتراكم القلاح Tartar عليها . كما يدل انسكاب دم قاتم واطباق الاسنان وتلون الوجه بلون رمادي ، على اقتراب الوفاة ... واذا دهك صدر المريض بخشب الصنوبر ، او اذا خبز بسنة ذئب ولم يستجب المريض لهما ، فان الوفاة لا مفر منها » .

وكان يعبر عن هذا بالعبارة الآتية : « لقد تجاوز المريض احتمال الشفاء » . ومن الطريف أن هذا الوصف الدقيق للامح الموت يذكرنا بوصف إبقراط لها وبما نسميه اليوم السمات الابقراطية ، غير أن امثال هذه النبذة الجميلة نادرة .

وقد قدر رويس Roys عدد الأمراض التي عرفها (المايا) بسبعة وثلاثين وأربعمئة (٢٧) ، ولكل مرض اسم وعلاج . أما في بيرو فقد قدر هرناندرز Hernandez الأمراض الشائعة

وظائف الأعضاء :

لم تعد معرفة المكسيكيين ، في ميدان الدورة الدموية ، أن الدم يجري من القلب الى الشرايين على شكل حركة ضاربة وأن له دوراً أساسياً في الحياة . وقد عرفوا النبض ، كما أن هذه المعلومات لم تعد الحدس بعلاقة ما بين الأمعاء والهضم ، دون الوصول الى تفاصيل هذه العملية .

ولم يدرك المكسيكيون وظيفة الكلى الحقيقية واستندوا اليها الاشتراك في الوظائف الجنسية ، وأخضعوا عملية الانجاب لتفسيرات اسطورية لم تتعرض للفرد الجنسية بشكل واضح . أما فن الولادة فقد تقدم تقدماً بالفا .

علم الأمراض :

لقد أسلفنا القول وناقشنا نظرية المرض العامة التي أخذت بها هذه الشعوب وهي التي تعزو الأمراض الى الخطيئة وتنسبها الى العقاب والجن والأرواح ، وقد قسموها ، حسب موضعها الظاهر ، من الرأس الى القدمين كما فعل المصريون حسب بردية ادوين سميث (١٩) والاوربيون حتى عهد مورجاني (٢٥) ، أو حسب عوارضها : القرع ، الصداع ، الاسهال ، قيء الدم ، صعوبة التنفس ، الأورام ، الاستسقاء ، دون التعرض الى الأحشاء أو الأعضاء المسببة للعارض أو الى الأسباب الحقيقية .

وكان فحص المريض مبسطاً للغاية . ومع ذلك فان خبرة المعالجين المتراكمة على مر

(٢٥) Morgagni, De sedilus et causis morborum per anatomen indagatis, 1761

(٢٦) Emmart, E.W., The Badianus Manuscript (Codex Barberini 241), 1552, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1940.

(٢٧) Roys, R.L., The ethno-botany of the Maya, Tulane University, Middle American Reserch Society, Publ. no. 2.

فيبدو أنه كان سائعا وربما كان عرضاً من أعراض الحمى الصفراء التي يجوز الأخذ بقدمةا في هذه البلاد .

الا انه ليس في استطاعة المؤرخ تحديد نسبة تفشى الدرن . ومن المعروف من البقايا البشرية ومن تصاوير عدة ان درن العظام انتشر بينهم قبل دخول الاوروبيين ، الا ان دخول هذه العناصر الجديدة الحاملة لسلالات ميكروبية غير معهودة نجم عنه ظهور المرض على شكل وبائي حاد ، حصداً آفاقاً من الأهليين .

اما الصرع وقد سُمى « المرض المطيح الشبيه بالموت » ، فهم لم ينسبوا اليه معنى سيئاً كما فعل الاغريق واللاتين ، بل كان له عندهم وضع خاص على أنه احد الامراض المقدسة وقيل ان سببه مسنة الهية . واليك وصفة لعلاجه : « هذا علاج لكل من يقع ، ويهز ذراعيه بعنف ويبصق لعاباً . يجب سحق قرن غزال واعطاء المسحق للمريض ليشربه ، والا فتؤكل خصيتا ديك رومي (أو حبشي) مفرومة في الماء ، واذا تكرر الداء ، يفصد وريد الاذن ويقدم شراباً للمصاب ، أو يقتل كالب وتستخرج صفراؤه لشربها » .

وقد يصح ان أهل بيرو عرفوا التناوس ، كما أنهم نقشوا شلل الوجه على ائام مبودع بمتحف برلين ، وفصدوا بين الحاجبين للصداع (بيرو) أو على الرأس ، ووصف سكان جبال الأند الشاهقة - في دقة بالغة - عوارض (داء الجبال) الذي ينتاب المسافرين على المرتفعات نتيجة لخفة الهواء .

وهم لم يسلموا من الاضطرابات النفسية التي نسبوها - بطبيعة الحال - الى الأرواح ، وعالجوها بالعزلة التامة ، وقد وصفوا أنواعاً

بمائتين (٢٨) ، غير ان الأوصاف ننقصها الدقة ، وذلك أمر يجعل التعرف عليها من الصعوبة بمكان .

ونسب ضيق التنفس ، في بيرو ، الى سرب نفس الموتى في أجسام الأحياء أو الى فساد الهواء . ووصفوا الزكام . وقال جويرا (٦) ان (المايا) ميزوا بين السعال السطحي وسببه في الحنجرة ، وبين السعال العميق الناجم عن الشعب أو الرئتين ، وأنهم وصفوا الربو ، والنزلات الشعبية ، والدرن الرئوي الذي سموه « مرض التجفف » وأطلقوا على كل من تلك الأمراض اسماً خاصاً .

وقد يصح ان الهنود الذين اعتادوا سنّ حجر السيلكس في جنوب غرب الولايات المتحدة اصابوا بالسليكوز (١٨) أي تحجر الرئة الناتج عن استنشاق غبار السليكا .

وقد عرف (المايا) كيف يفرقون بين الاغماء والصرع ، وسموا الدوالي الأوردة العقدية ، وأطلقوا أسماء خاصة على الذبحة الصدرية وعلى أمراض القلب المفاجئة (شيبيل Chibil وتزيميل Tzemil) . أما أمراض تصلب الشرايين فلم يدل تفحص الجثث على انتشارها انتشاراً واسعاً . ولذا فان هبوط القلب المصحوب بالاستسقاء ، الذي نجد له أوصافاً وتصاوير ورسوماً عدة ، كان في أكثر الأحوال ناتجاً عن المرض الطفيلي المسمى اليوم بمرض شاجاس Chagas .

على أن الأمراض الأخرى لم تختلف عن أمراض البلاد المتخلفة أو عن أمراض البلاد الحارة ، بما فيها الاسهال والاصابة بالطفيليات ، والدوسنتريا ، والحالات الشبيهة بالكلورا ، والقىء ، والصفراء . أما قىء الدم

من الجثث جد مرتفعة ، تتراوح بين ١٣٪ و ٤٠٪ . وقد خصصوا لآثاره في الجسم تحفا عدة تمثل التواء الرقبة ، أو روماتزم الكتف ، أو النقرس . ولقد قال عنها ساهاجون (١) « لقد تصور الاستيكاس أن بعض الأمراض التي تبدو نتيجة للبرد تأتي من الجبال ، أو أن هذه الجبال تستطيع شفاءها ، ولذا كان المصابون ينذرون بأقامة الحفلات وتقديم القرابين الى أقرب الجبال اليهم . وكان العلاج : الوخز بعظام الحيوانات ثم بوضع نباتات أو لصق منها » .

ومن الآثار البشرية التي نفيد دراستها عالم السلالات : سمك عظام الجماجم من النوع ذاته الذي ينجم عن أمراض تكسر الدم ، كمرض كولى Cooley والانيما الكروية Spherocytosis ، وفي هذا ما يشير الى انتشار فصول غير طبيعية من الهيموجلوبين ، وهى ظاهرة اتخذت دليلاً على طريق انحدار السلالات البشرية وانتقالها من قارة الى قارة .

ومن الأمراض الأخرى : البواسير ، وقد نسبت الى ملاسة زهرة بيضاء ، والزهرى الذى يقال انه وصل الى أوروبا من هذه البلاد ، وقد ألهه الاستيكاس وسموه مرض الزهر أو مرض النبلاء والسيدات ، والسيلان ، ومرض الفيل ، والأورام ، وكانوا يميزون بين أنواع كثيرة منها ، وقرح الوجه (ويرجح أن سببها نوع من اللشمانيا) ، وسرطان الثدي ، وسنشير الى بعضها فى شئ من التفصيل فيما بعد .

وقد انتشر تضخم الغدة الدرقية وما يزال متفشياً الى اليوم فى كل هذه البلاد نتيجة لنقص اليود فى الملح على سفوح الجبال البعيدة عن المحيط . وقد عثر على تحف تمثله وعلى آثار بشرية لمخالطة وأقزام .

من هذه الاضطرابات ، كالملاخوليا والهلوسة والتخيلات ، والهياج .

ومن عجائب حضارتهم أن المايا كانوا يحثون على الانتحار ويشجعونه لأسباب دينية ، لأنه - فى رأيهم - كان يضمن الجنة للمنتحرين ، وكانت ترمى الانتحار الهة (اكستاب Ixtab) التى صوروها معلقة على فبة السماء بحبل ملفوف حول رقبتها .

ويبدو أن المكسيكيين أدركوا دور الحالة النفسية فى تسبب العوارض الجسمية ، فلقد روى جوست Jost (٢٩) أن الخطباء كانوا يستهلون خطبهم قائلين لمستمعيهم : انا لا أريد أن ادخل فى أنفسكم الملل ، أو اسبب لكم الصداع أو آلام المعدة ، كما أن الاستيكاس عرفوا ما يصيب الأولاد من الانزعاج عند ابتعادهم عن الوالدين بعد الزواج ، فاعتادوا تقديم هذه النصيحة : « أنت يا من تحتم عليه ترك والدك ووالدتك ، احرص على الا يتعلق قلبك بهما » ، كما حرصوا على ابعاد الحوامل عن كل أسباب الانزعاج النفسى .

أما المرض الذى كان متفشياً تفشياً غير عادى فهو **الاستسقاء** ، وقد اطلق عليه فى بيرو عبارة مؤداها « لقد جف النبع » وهى عبارة تشير الى محاولة ايجاد تفسير للمرض ، وكان يعالج اما بمدرات البول التى استخدموا منها عدداً كبيراً ، أو بوخز الانسجة المتورمة أو تشريطها ، ودرجوا على أن يضعوا المصابين به تحت رعاية اله المطر . وبذلك يستحق من توفى من جرائه الجنة (تلا لوكان) ، شأنه شأن من مات غريقاً أو مصعوقاً . وقد يكون سبب انتشار الاستسقاء هو مرض شاجاس وهبوط القلب الناتج عنه .

وقد وجدت آثار الروماتزم المزمن فى نسبة

التغذية :

في هذا الميدان تدل الآثار الفنية على انتشار البدانة ، وبصورة خاصة اكتناز الأرداف عند النساء . وقد يكون في تمثيلها على هذا النحو رمز لالهة الانجاب والخصب ، كما كانت الحال عند كل الشعوب البدائية .

وقد اوصى سكان جواتيمالا بتسمين الأجسام ، وكانوا ، على العكس ، يعدون النحافة بلاء خطيراً ، وينظرون اليها على أنها نتيجة لاستيطان روح دخيلة في الشخص النحيف . ولذا مثلوا لها تماثيل مثيرة وفي غاية الواقعية ، توجد منها امثلة في الكثير من المتاحف . ولا غرابة في أن ينتشر الهزال والنحافة بين الفقراء وغداؤهم الاساسي الاذرة ، وهي بذرة تفتقر الى عناصر غذائية اساسية . غير انه لم توجد آثار للبلاجا التي تصيب عادة آكلي الذرة ، ولا لمرض البرى برى (نقص فتامين ب ١) ولا للأسقربوط (نقص فتامين ج) ، ولئن أصيب به الفاتحون الاوروبيون أحياناً بشكل وبائي ، فان - على العكس - كان سبب مناعة الهنود استهلاكهم أطعمة تحوى كميات كبيرة من فتامين ج .

وقد حرم السكر تحريماً شديداً . ولقد كان يعاقب مرتكبه بالشنق أو بالقتل ضرباً بالعصى ، أو بالطرد من المدينة ، وليس أدل على النظرة المزرية التي كان ينظر اليه بها من الخطبة التي اعتاد الملوك القاءها عند تقلدهم الملك : « ان تعاطى مشروب ال (اكتلى Octli) والخمر ، أساس كل السيئات ، وعلة كل الخلافات والثورات والاضطرابات في المدن والممالك . . ويدفع الى الزنا وهتك الأعراض والسفاح بالقربى والسرقة والشهادات الكاذبة والافتراء والمشاجرات وارتكاب كل الجرائم » .

على انه قد استثنى من هذا الحكم الشيوخ ، وفئة الكهنة فرض عليهم احتساء الخمر والشمل الدينى في أثناء بعض الأعياد ، متبوعاً بالزنا الطقسي بوصفه نوعاً من العبادة .

الأمراض السارية والأوبئة :

كان سكان القارة الأمريكية ، بصفة عامة ، يتمتعون بصحة جيدة . وهم لم يعرفوا الأوبئة الا عندما تعرضوا للأمراض التي وردت اليهم مع الفاتحين الاوروبيين وعبيدهم الافريقيين ، وكانت تعوزهم المناعة ضدها بسبب عدم تعرضهم لها قبلاً . ولذا فان عدد ضحايا وباء سنة ١٥٧٦ ، الذي لم تحدد طبيعته بعد ، بلغ مليونين بين المكسيكيين . وقد انخفض عدد سكان جزيرة اسبانيولا Hispaniola الذي بلغ ١٠٠.٠٠٠ عندما رسي بها كولومبس ، الى ٢٠٠ فقط بعد مرور مائة سنة .

ولكن ليس معنى هذا ان الهنود نجوا نجاة تامة من الأوبئة قبل عهد كولومبس . فقد عانوا قبل سنة ١٠٠٠ م بقليل ، ومرة ثانية حوالى سنة ١٤٨٠ م من وباء يصعب تشخيصه الآن ، وقد نشر سومولنوس داردوا (٢٠) معلومات قيمة عن الأوبئة التي تفشت في المكسيك في القرن السادس عشر .

وقد نسب الاستيكاس الأوبئة الى سهام اله نجم الصباح أو (سيد بيت الفجر) وقالوا انه يستطيع النبؤ بحدوثها في تواريخ معينة من تقويمهم التكهني . ومع ذلك فقد فطنوا الى دور البعوض في تفشى بعضها ، وقالوا ان هواياما كاپاك Huayama Capac ثانى ملوك اسرة الاينكاس ، توفي من جراء وباء فاتك نشره بعوض أسود أطلقه رسوى سرى من لدن الاله الخالق . ولكنهم - ولا شك - فطنوا

أيضاً حمى وادى اورويبا ، أو الأنيميا
البيروفية ، وهو يتسم بأنيميا ، وبطفح مميز ،
وهناك أوان من الخزف رسم عليها مصابون
بهذا المرض .

أما مرض **ليشمانيا** الجلد فانه محصور في
منطقة معينة في البرازيل وجبال الاند ، ويسمى
أيضاً **Espundial** أو **Uta** ، ومن
نتائجه تقرح أجزاء من لحم الوجه وسقوطها
وتشويهاً قبيحاً ، الأمر الذي يسهل
التعرف على صورها في أواني الينكاس
والموشيكا .

أما الطفيليات الأخرى فانه يصعب بطبيعة
الحال العثور على أى برهان يدل عليها ، على
أن بويضات عدد منها وجدت في بعض الموميات ،
ومع ذلك فانه لا يمكن التأكيد بأن الأنكلستوما
الأمريكية **Necator Americanus** ، أو
الفلاريا ، أو البلهارسيا ، أو الكيس الدودي ،
وجدت قبل الفتح الإسباني ، هذا مع أن
بعض التمانيل تمثل ورم الساقين والقييلة
اللتي قد تنتج عن الفلاريا ومع أن بعض
المؤرخين ينسبون تدهور حضارة الإنكا إلى
مرض شاجاس .

★ ★ ★

تبقى بضعة أمراض أثارت جدلاً طويلاً ،
وكان في بعض الأحيان عنيماً ، أهمها الجذام
والجدري والزهرى والملاريا والحمى
الصفراء .

١ - الجذام : لقد ترجمت بعض الألفاظ

إلى فكرة العدوى ، فقد ذكر جويرا (٦ و ٧)
أنهم خصصوا باباً في كتبهم لحميات معدية
وصفوا عوارضها الأولى ، والرعتة التي
تتبعها . الخ . وقد استقبح سكان بيرو جو
الشواطىء وحرصوا على بناء منازلهم بعيداً
عن المستنقعات ، وسنوا قوانين تحتم عزل
المصابين بالأمراض التي ظنوها معدية .

إلا أنهم نجوا من الكوليرا والرمم الحبيبي ،
وقد يجوز الشك في إصابتهم بالقرمزية والتهاب
النكفية والجدري والحصبة والدفتريا . وهم
لم يصابوا بالطاعون إلا في القرن التاسع عشر .

ومن الأمراض التى تفشت بينهم :
التيفوس ، وقد أكد فرنسيسكو برافو
Francisco Bravo أنه مرض قديم
وسماه المرض الوحشي (٢١) . ويظن أكركنخت
Ackerknecht أن بعض الأوبئة السابقة
لفتح كورتس ، والتي نسبها المؤرخون إلى
الحمى الصفراء ، كانت في الحقيقة مرض
التيفوس (٢٢) . وقد اتخذ التيفوس صورة
فتاكة في سنة ١٥١٩ ، إذ أودى بحياة حوالي
٢٠٠.٠٠٠ شخص في بيرو ، وذكر توركويمادا
٨٠٠.٠٠٠ ضحية في سنة ١٥٤٥ ، ولكن
أشد مظاهره تجلت في الثلث الأول من القرن
التاسع عشر .

ومن الأمراض التي خست أمريكا الجنوبية
مرضاً (الفيروجا Verruga التؤلؤل ، والليشمانيا
الجلدية) . والفيروجا مرض ينتج عن عدوى
بنوع من الريكتسيا يسمى **Bartonella Bacilliformis** ، ويسمى

Bravo, F., 1570, Opera medicinalia, Pedro Ocharte, Mexico.

(٢١)

Ackerknecht, E.H., History and Geography of the most important diseases, Hafner & Cy., New York, 1965.

Williams, H.U., 1932, The origin and antiquity of syphilis: the evidence from diseased bones, Arch. of Pathol., 13, 779-814 & 931-983.

(هنتسون) ، ثم بقايا من العظام تؤكد الإصابة به (وليامز) ، وقد بلغ اتهام هنود أمريكا بايواء هذا المرض حد التأكيد بأنهم أخذوه عن اللاما وهو حيوان الحمل والنقل الذى استخدموه . ومن جهة أخرى ، يمكن الشك فى كل هذه التأكيدات فى ضوء العلم الحديث ، من حيث أن أغلب الاصابات التى وصفت قد تنتج عن امراض مستوطنة أخرى كالفرامبيزيا Frambaesia (المصع) ، وعلى كل حال فانه يجوز القول بأن هذا المرض ، ان كان قد وجد فى أمريكا من قبل ، فهو عندئذ كان خفيف السطو ولم يحدث اصابات احتشائية خطيرة ، كتمدد الشرايين أو الشلل العام .

اما سبب رد هذا المرض الى عدوى من أمريكا فهو اتفاق تاريخي بين الفتح الاسباني وبين أول ظهوره سافراً فى أوروبا ، وكان هذا على وجه التحديد فى برشلونة باسبانيا . فقد أكد المؤرخون ان أول من أصيب به بحمارة كولومبس فى جزيرة هايتى ، وقد واءم هذا التاريخ تفشى ذلك المرض على شكل عفيف قاس فى مدن أوروبا جمعاء . ومنذ ذلك الحين بدأ جدال بين فئة العلماء الذين نسبوا أصل المرض الى الامرنديين ، وبصورة خاصة الى الامرنديات ، وبين الآخرين . وما يزال الجدل متسماً حتى يومنا هذا بكل حماسة التعصب الوطنى، فتنبه كل دولة الى الاخريات . وبما أن هذا المرض ظهر ، أول مرة ، فى اسبانيا ، ثم نقله الى نابولى بايطاليا جنود من الاسبان رحلوا اليها لحماية الملك فردناند الثانى ضد الفرنسيين - وأن الجنود الفرنسيين أصيبوا بالعدوى ونقلوها الى فرنسا . فقد سماه الايطاليون والاسبان بالمرض الفرنسى وسماه الفرنسيون بمرض نابولى ، ووضع العرب نهاية للجدل وسموه بالمرض الافرنجى .

اما فى أوروبا فقد وجد مولر - كريستيانسن Moeller—Christiansen عدداً قليلاً من بقايا العظام التى تشير الى الإصابة بالزهرى من

المحلية بالجذام دون برهان قاطع يؤكد صحة هذه الترجمة . وقد ورد نص فى مؤلفات ساهاجون (١) يصف بعض عوارض الجذام كتآكل الجفون ، الا ان هذا النص - وكذلك شكل بعض تماثيل الخزف - أقرب الى مرض « اوتا » منها الى الجذام . وتعتقد أغلبية اخصائي الأوبئة ان الجذام ورد الى هذه القارة من أوروبا عند الفتح .

ب - الجدري : ومن المتفق عليه ان أول وباء جدري فى أمريكا هو الذى حدث فى شبه جزيرة يوكاتان فى سنتى ١٥١٥ و ١٥١٦ ، أى بعد وصول الاسبان بأربع سنوات ، ثم انه تفشى فى الجزائر الأمريكية من ١٥١٧ الى ١٥٢٠ ، وعاد وأصاب مدينة مكسيكو فى سنة ١٥٢٠ . ويبدو أن العدوى كان سببها عبداً افريقياً معتوقاً أحضره معه الاسبانى نرفايز . غير أن مارتنز دوران (١٠) وصف أخيراً قطعة من الخزف وجددها فى جواتيمالا ، تمثل وجهاً بشرياً مغطى بالدمامل ، أبدى براهه : أن المرض كان مستوطناً قبل وصول الاسبان .

ولقد قال المؤرخون ان هذا المرض كان اقوى حليف للاسبان فى فتحهم ، بسبب سرعة انتشاره وارتفاع نسبة الوفيات التى سببها والتى بلغت من ٥٠٪ الى ٩٠٪ من السكان الأصائل (١) هذا بينما لم تترتب على ١٠٪ - ٤٠٪ عند الاسبان . ولم يصل المرض الى أمريكا الشمالية الا فى سنة ١٦٣٣ ، وكان ذلك فى مدينة بوسطن . وقال بعض المؤرخين ان الفاتحين فى أمريكا الشمالية تعمدوا نشر المرض بادعاء الكرم وتوزيع ثياب من مات منهم بهذا المرض على الهنود الحمر .

ج - الزهرى : مما لا شك فيه ان هذا المرض وجد فى أمريكا قبل الفتح . وآية ذلك تماثيل من الخزف تمثل مظاهر جلدية وبعض العاهات التى تنتج عن وراثة هذا المرض ، كسقوط قنطرة الأنف ، وشكل أسنان

تبين اخصائيو تاريخ الحشرات ان عدة أنواع من البعوض استوطنت أمريكا قبل سنة ١٤٩٢ ولم يكن بينها نوعا الانوفيل الناقل للملاريا ولا الأيدس الناقل للحمى الصفراء .

ومن المؤكد ان تلك الحمى انتشرت بين أهل كوبا في سنة ١٦٢٠ ، وجزر أنتيل في سنة ١٦٣٥ ، ١٦٣٩ ، ١٦٤٧ ، وبعدها ، وأنها بصفة عامة كان لها تأثير بالغ في حياة نصف القارة الغربية .

اما وجود هذا المرض من قبل فأمر جدير بالتأمل والنقاش وقد أكد جويرا هذا (٧٤٦) معتمداً على نصوص مايا ترجع الى سنة ١٣٥٠ ، وعلى مخطوطات (مكستك) . غير أن جل النصوص المعروفة وضعت ، أو ترجمت - كما أسلفنا - بعد الفتح . ولذا فأننا ، عند الرجوع إليها ، لا يجوز لنا أن نجزم بصحتها جزم اليقين ، كما أنها بنيت على تفسير لفظة كسيكيك Xekik ومعناها تقيؤ الدم ، بالحمى الصفراء ، ومن الواضح أن هذه الترجمة تنقصها الدقة .

ومن جهة أخرى أبدى أوفيدو Oviedo رأياً عجيباً في نشأة هذا المرض ، فقد كتب ، سنة ١٥٣٥ ، أن الحمى الصفراء انما تعكس في عيون الأسبان ولهم بالذهب (٣٦ ، ٣٧) وهذا ما يشير الى أن هذا المرض كان جديداً على البلاد . وأيد الكثيرون الرأي القائل بأن هذا المرض ورد من إفريقيا الى أمريكا مع العبيد الأفريقيين ، وصرح أكركنخت Ackerknecht أن المرض الذي نشره

قبل القرن الخامس عشر (٢٤) . ويرجح هذا العالم أن المرض وجد بأوروبا كما وجد بأمريكا على شكل خفيف ، ولكنه التهب عند عودة الجنود الأسبان ، لتعرض الأوروبيين الى سلالات من جرثومة هذا المرض لم تألفها انسجتهم ، فظهر على شكله الوبائي المخيف .

د - الفرامبازيا : (المصع) وهو مرض شبيه بالزهرى ، سببه جرثومة من فصيلة اللوليبات قريبة من تلك التي تسببه ، وقد وجدت له آثار في أمريكا ترجع الى العهد الحجري الحديث ، وقد خلط الرحالة بينه وبين الزهرى ولم يستطيعوا التمييز بينهما .

هـ - الملاريا : هناك أوصاف عدة لحميات دورية وقد عزاها الأمرنديون الى الهواء الفاسد ، وكانت تعالج بقشرة خشب الكينا ، ومع ذلك فان الكثيرين يعتقدون أن مرض الملاريا بدأ ظهوره في إفريقيا حيث المفر المختار لبعوضة الانوفيلس الناقلة له ، وأنه ظهر في جزيرة هايتي في سنة ١٥٢٦ . أما تفشيته بشكل فتاك فانه يرجع بصفة خاصة الى القرنين التاسع عشر والعشرين .

و - الحمى الصفراء : لقد تجادل المؤرخون في هذا المرض - في عنف وتعصب - مثلما جادلوا في الزهرى ، وان كانت حججهم أكثر جدية وأقل عاطفية ، وقد تناول الجدل أخيراً النقاش حول أول من كشف عن دور بعوضة (آيدس) في نقل المرض ، هل كان بوپرتوى Beauporthuy في فنزويلا أو فنلاي Finlay في كوبا (٢٥) .

(٢٤) Moeller Christensen, V., Les origines de la syphilis et de la lépre, 1969, Abbotempo, 1,20—25.

(٢٥) پول غليونجي ، جدال حول اسبقية كشف البعوض في نقل الامراض ، مجلة الجمعية الطبية الكويتية ، ١٩٦٩ ، ٣ ، ص ٤ - ٨ .

(٢٦) Orviedo, G.F. de, Relacion sumaria de la historia natural de las Indias, 1526.

(٢٧) IBID., Historia general y natural de las Indias..., ed. Real Academia de la Historia, Madrid, 1853.

المترجمون بالحمى الصفراء كان في الحقيقة
يفسوس (٢٢) .

واخيراً فقد لعب أهل البلاد الأصليون هذا
المرض بالمرض « الوطني » لزعمهم أن أصابته
الأوربيين أكثر من أصابته إياهم ، وهذا رأى
عجيب يصعب تفهمه ، حيث أن الهنود دفعوا
له ضريبة فاحشة بعد الفتح .

★★★

العاهات والتشوهات الخلقية :

قد يتعجب الزائر المتجول في متحف من
متاحف الفن الأمرندي ، لعدد التحف التي
تمثل أناساً مصابين بعاهات مختلفة ، منهم
القرم وأغلبه من الأكوندروبلازيا ؛ والاحداب
سواء أكانت حادة كالتى تنتج عن درن
العظام ، أم مستديرة كالتى يسببها لين
العظام ؛ والشفة الأرنبية ؛ وصغر الفك
الأسفل ؛ والنواء الرقبة ؛ والقدم الحنفاء ؛
والهق Albinism . والأعجب من هذا أن
تلك التحف مصنوعة في دقة ومهارة ومنحوتة
من مواد نفيسة كاليشم Jade الأخضر . ولا
عجب ، فإن بعض هذه النقوش رمرت إلى
شخصيات مقدسة ، فلم يُنظر إلى هذه
العاهات والتشوهات كسائر الأمراض ، بل
على أنها عقاب لخطيئة أو فعل أرواح شريرة
أو تجسد عفاريت ، وعلى العكس ، ظن أنها
لافتات سماوية تنبئ بمواهب خاصة وبقوى
فوق الطبيعة ، يجدر بالناس احترامها ،
وتشير إلى اختيار الآلهة لحاملها الكهنة أو
الاطباء .

ولذلك فإن التفرقة بين التصويرات الرمزية
وبين المسخة الحقيقية أو التشويه الخلقى
بالغة الصعوبة .

ومن مظاهر ازدواج النظرة إلى العاهات
أن المسخ Monster كان موضع ازدراء
المكسيكيين ، فقد روي أن امبراطور الاستيكاس
(مكتزوما الثاني) فسر ولادة طفل ذى رأسين ،
قبيل الفتح الأسباني ، بأنه ينذر بالسوء .
وكانت الحوامل تحاول درء هذه التشوهات
عن أطفالهن بالاختباء في الظلام خلال كسوف
القمر أو الشمس لتحتفى من تأثير الآله
كسولوتل Xolotl المسخ . وقد شملت هذه
النظرة التوائم إلى حد فرض اعدام أحد
الوليدين .

وفد كثرت تصاوير التوائم السياميين أو
ذوى الرأسين ، ونسبت إليهم رمزية خاصة
بازدواج كل مظاهر الخلق ، وهو ازدواج متجسم
في : الشمس والقمر ، السماء والأرض ،
الليل والنهار ، الأرض والماء ، والبرد والحرارة ،
والرجل والمرأة . كما أن بعض التماثيل مثل
نصف منها إنساناً كاملاً ومثل النصف الثانى
هيكلاً ، ليرمز إلى عودة حلقة الحياة والموت .

وفد وصل العبث بالجسم البشرى إلى
اختلاق العاهات ، وهى عادة لعبت دوراً هاماً
في حياة أغلبية الشعوب الأمرندية الاجتماعية .
وقد درسها دمبو Dembo دراسة
مستفيضة (٢٨) . ومن المحتمل أن يكون القصد
من بعضها التفرقة بين بعض طبقات الشعب
المتمتعة بامتيازات ، كالكهنة ، أو الأعيان ، أو
النبلاء ، أما أغلبها فكان الغرض منها الزينة
للامتثال إلى مثل جمال خاصة .

وكان أعمها تشويه الرأس منذ الطفولة
لإطالته رأسياً وتسطيحه أفقياً . والحقيقة
أن هذا التشويه إنما كان الغرض منه المبالغة
في شكل المايا الطبيعي ، أما لتحقيق الشبه
بأله الأذرة ، وأما لتسهيل حمل الأثقال المحمولة

الجراحة :

وكانت الجراحة اولى وسائل العلاج التى تحررت من السحر والدين في كل الحضارات، وقد اعتمدت على التجربة لسبب واضح هو أن ممارس صناعة اليد (كما سمي الاغريق والعرب الجراحة) كان يعالج امراض اسبابها ظاهرة ، لها خطورة مباشرة ، ولم يسعه عند تناولها الا تطبيق ما جربه ووجده ناجعاً . وذلك لخطورة الانصراف الى تأملات عقلية محضة ازاء نزيف او عدوى . غير أن امكاناتها ظلت محدودة وذلك لقلة المعارف التشريحية ولبدائية الوسائل الفنية والافتقار الى طرف كقيلة بايقاف النزف العميق او الالم او العدوى . ولذلك قد اقتصر الجراحون في كل الحضارات البدائية على اجراء العمليات السطحية البسيطة كاستخراج الاجسام الغريبة وعلاج الجروح غير النافذة ، ورد الخلع والكسور ، وفتح التجمعات القيحية البسيطة ، واستئصال الاورام الصغيرة السطحية . وقد دأبت بعض الشعوب جراحة الجمجمة منذ العصر الحجري القديم فمارست التربنة . كما اجرت عمليات بتر مبسطة وعملية الختان . وكان امهر تلك الشعوب الاستيكاس ، والبروفيون قبل الينكاس .

وشمل علاج الجروح الخياطة بشعر آدمى او حيوانى او بخيط نباتى تحمله شوكة من الصبر او ابرة مصنوعة من عظم سمك مثقوب . وابتكرت طرق طريفة اخرى استخدمت أيضاً في الهند الشرقية (سوشروتا) وما تزال شائعة بين هنود وادى الامازون في جبال الاند وهى وضع نمل كبير الجسم على الجرح يحثه

على الظهر بواسطة رباط مشدود على الجبهة . وقد كتب فلورنوا Flornoy في هذا الصدد : « لقد كان الرأس موضع اهتمام خاص ، وكانوا يضعون رأس الطفل بين لوحين لينمو نحو السماء ويتخذ شكل التاج المثلث ، وليكون اعلى منه عند سائر الناس ، فقد كان هذا ، في ذهن الهنود ، علامة التحرر ، وكانوا بذلك يتخيلون أنهم يتحكمون في نظام الطبيعة ويفيرونها بأيديهم (٣٩) » . وقد كشف في الارجننتين عن جمجمة مركب عليها جهاز مكون من لوحة على الجبهة واخرى على الرقبة ، مربوطتين برباط يشد تدريجياً ، يركب على رؤوس المولودين الجدد لمدة تتراوح بين اربعة ايام او خمسة .

ومن الامثلة الزخرفية الاخرى ، تشويه الاسنان وسن اطرافها على شكل المنشار ، وترصيع سطوحها بالذهب او بالحجارة كالفيروز او الصدف (٤٠) ، وثقب فص الاذن لتكوين اقراط ثقيلة لا تلبث ان توسع وتطيل الاذن الخارجية ، او ثقب الانف او اللسان للغرض نفسه ، او ثقب الشفة السفلى ووضع زينة فيها لتدل على بلوغ سن المراهقة . وكانت رؤوس تماثيل المايا تحمل انوفاً اصطناعية تحاكي منقار الكويتزال Quetzal وهو الطير المقدس .

الا ان اغرب تشويه عدوه اشارة الى سمو المنزلة هو الحَوَل ، وقد ذكر دلا لاندو Diego de Landa أن الامهات كن يحدثن الحَوَل بتعليق كرة من الصمغ مربوطة بشعر الاطفال قبال أعينهم (٤١) .

★★★

Flornoy, B., L'aventure Inca, Dumont, Paris, 1955...

(٣٩)

Fastlicht, S., 1968, Las mutilaciones dentarias precortesianas en Teotihuacan y su relacion con otras culturas, Gaceta Medica de Mexico, 98, no 3, p. 351.

(٤٠)

Landa, Diego de, Relacion de las cosas de Yucatan, 1566, ed. Pedro Robredo Mexico, 1938.

(٤١)

نهمه على القبض على شفتى الجرح بفكيه ،
وعندئذ بتر رأسه وترك فكيه وهما ماسكتان
شفتى الجرح * . وكانت الاجسام الغريبة
تستخرج بملقط من البرونز .

اما الجروح فكانت تفسل بالماء أو البول أو
بعضارات نباتية تفسخ بالفم أو بوساطة
مضخات يدوية . ومن أنواع العلاج الموضعية :
المواد الدهنية وعسل النحل وخلصات نباتية
مخلوطة بالشمع أو بصغار البيض ، وكانت
التقيحات المفلقة تفتح بالمضبع ، أو تُمسح
بالفم ، أو يوضع عليها التبغ وأدهنة مختلفة .
وكانت جروح الوجه تعالج في عناية خاصة .
قال ساهاجون : « ان جروح الوجه يجب
حياتها بشعر من الرأس ، ثم وضع عسل
مخلوط بالملح على الفرز وعلى الجرح ، أما اذا
لم ينجح العلاج وسقط جزء من لحم الوجه ،
فعلى الجراح أن يكسبه برقعة تحاكي شكله » .

وكانت الحروق تترك على علالتها بعد
تغطيتها بمرهم مكون من العسل وصغار البيض
وعصارات نباتات معينة .

أما الخلع فكان علاجه التثبيت والتدليك
الخفيف والأدهنة المسكنة . **أما الكسور** فكانت
ترد بالشد وبالتحركات البدوية وبلبخ من
النعناع والياساف الافدرا ephedra ، ثم
بتثبيت العضو المصاب بوساطة أربطة سميكة
مشربة بصمغ سريع التجفيف ، أو بوساطة
جبائر من الخشب أو من ورق الدرة المشبع
بدهان لاصق . ويجوز الشك في نجاح علاج
وصفه ساهاجون للحالات التي لا يتم فيها
الشفاء ، ومفادها ترقيع العظم بوضع قطعة
من الخشب الصمغى في تجويف النخاع .

ونجد البتر مصوراً تصويراً واقعياً على
كثير من أواني الخزف التي روعى فيها رسم الفرز

على النجدة أو على ما بقى من العضو ، ونجد
بعض هؤلاء المبتورين مزودين بعضاً أو بأطراف
صناعية عثر على طائفة منها في المقابر . وقد
وجدت أيضاً في اناء من الفخار أصابع مبتورة
وسكين من الزجاج البركاني استخدم لبتها ،
ولا شك في أن هذه الأصابع كان لها في أمريكا
- كما في حضارات قديمة أخرى - معنى سحري
بالغ الأهمية . وكان للبتر معان كثيرة : فان اقدام
الأسرى كانت تبتر لمنعهم من الهروب ، وكان
بتر الأصابع طقساً من طقوس الموتى عند هنود
الاوروجواي (الشاروا) وفي كندا وكاليفورنيا .

وكانت **التربنة** بلا شك أغرب العمليات
الجراحية ، وتلك عملية اجراها انسان ما قبل
التاريخ في كل أنحاء العالم : فرنسا ، اسبانيا ،
ايطاليا ، النمسا ، اسكندنافيا ، جزر بولينزيا ،
سبيرييا ، افريقيا الشمالية ، بلاد ما بين
النهرين ، ومصر ، ومن المعروف الآن أن هذه
العمليات شملت أمرين مختلفين كل الاختلاف .
فان بعضها كان يجري بعد الوفاة لاستخراج
قطعة من العظم تستعمل على شكل تيممة أو
طلسم . وفي هذه الحال يبدو الجرح متساوياً ،
مستديراً ، وخالياً من أية علامات الشفاء .
وكان البعض الآخر يجري على الأحياء ، وذلك
ما يتبين من وجود تفاعلات حيوية على شفة
الجرح ، وقد شاعت تلك الجراحة ، بصفة
خاصة ، في بروتو قبل حضارة الاينكاس بزمان
طويل ، أي في العهد المسمى عهد الكهوف .
وقد وجد عدد كبير من تلك الجماجم مجتمعة في
مقبرة في شبه جزيرة باراكاس ، دون الوصول
الى أى تفسير لهذا التجميع .

على أننا اذا تأملنا في الحالات التي اجريت
لها التربنة وجدنا أن أقدمها كان يرجع الى
اعتبارات سحرية ، أي السماح للروح الدخيلة
بالخروج ، ثم تحولت فيما بعد الى عملية
يقصد منها اما استئصال شظايا العظام

الصحة والطب في أمريكا قبل كولومبس

أو التخلص من العفاريث ، أو تقديم الدم قريباً ، وكانت تجرى في مواسم يعينها التقويم ، وكان الدم أما يمتص بواسطة قرعة مفرغة توضع بين الجرح والقم ، وأما يجذب بالحجومات أو بدهك الجلد بالفلفل الأحمر .

أما **الفتق** فكان يُربط ولا تجرى له جراحة . وكانت الجروح التي يسببها عض الثعابين تستقصى ، وكان السحرة يدعون شق البطن واستخراج الثعابين والضفادع وأشياء أخرى منفردة من تجويفه .

★★★

الصحة العامة :

والى جانب البدائية في الطب وفي العلوم المتصلة به ، ومن الطرائق الغربية العلاجية غير المنطقية التي استخدمها الأمرينديون ، وجد الأوربيون ما أثار دهشتهم وأعجابهم في مدن المكسيك وفي تخطيطها ، ولا سيما إذا أخذ في الاعتبار تركيز السكان الملحوظ فيها ، فقد روى أن عدد سكان كل من (شان شان) و (كوزكو) ببيرو بلغ ١٠٠.٠٠٠ ، وأن كلا من (شيشن اتزا) و (تيكال) و (كوبان) كانت تأوى ٢٠٠.٠٠٠ نسمة ، وهو عدد يفوق عدد سكان باريس في ذلك الوقت . وقد سكان (تنوشتلان) بتسعين ألفاً وقيل خمسمائة ألف ، وقد كتب عنها فاتحها كورتس : « ان الشوارع الرئيسية واسعة ومستقيمة ، نصفها أرضي ونصفها الثاني حفرت فيه قنوات لزوارق الهنود » وكتب (دى لاندأ) ان الهنود يقطنون مدناً منظمة تنظيماً كاملاً ، نظيفة ، مجردة من الأعشاب ، ومزدانة بأشجار جميلة .

وقد ابنتى أهل بيرو منازل من الحجر ، واستخدم الأستيكاكس (القرميد) ، وأفسح أغنياؤهم باحات وسط المنازل للتهوية والترفيه ، وبنى المايا منازل من (القصرمل) وزودوها بأسقف منحنية مغطاة بالقش ، وقد اختصت مدينة تنوشتلان (مكسيكو حالياً)

المكسورة ، أو علاج أورام المخ أو تقيحات جيوب الأنف الجبهية أو إصابة عظام الجمجمة بالالتهابات التقيحية أو بمرض (الأوتا) .

وكانت وسيلة **التربنة** في أول عهد الإنسان بها ، الحك بآلة من البرونز ، تم ابتكرت وسيلة أخرى هي إجراء نقوب متتالية على خط مستدير ، تم برفع الدائرة عند انضمام حواف الثقوب . وقد صوت بعض الآثار الفنية هذه العملية ، ونجح جراح معاصر من بيرو اسمه (جرانأ) في إجرائها بالآلات ذاتها التي اسعملها أجداده . ونفصل هذه العملية فيما يلي :

حلاقة الرأس قبل العملية بيومين ، وضع أوراق الكوكا المدهوكة لتحقيق تخدير موضعي ، التخدير بالخمير ، ربط الرأس على مستوى الجبهة برباط من صوف اللاما ، شق الجلد بمضبع من الذهب أو الفضة أو النحاس على شكل مرساة مقلوبة ، وخر طبقة عظم الجمجمة الخارجية بمثقاب من البرونز أو الزجاج البركاني الأسود ، ثم اختراق طبقة العظم الداخلية بعناية فائقة لتجنب اختراق الجيوب الوريدية أو جرح الام الجافة ، والتضמיד بالقماش المشيع بأملاح الزئبق أو بسلفات النحاس . وكانت الفتحة تسد أحياناً بدائرة من المعدن ، وقد حازت هذه العملية نجاحاً يثير الإعجاب فلقد وجدت آثار تدل على شفاء الجرح في ٦٢٪ من الحالات . ولكن مما لا شك فيه أن النزف والعدوى كانا يسببان وفيات كثيرة .

والختان : ما يزال إجراؤه مشكوكاً فيه وإن بدت بعض التماثيل مختنة ، أما مدلول هذه العملية فانه كان أما زخرفياً لتحسين شكل الإنسان أو كان إشارة الى تقديم دم نفيس الى الآلهة .

ومن الإجراءات العلاجية الأخرى الشبيهة بالجراحة ، لنذكر **الفصد والشق** بالمضبع أو بتصويب الأسهم ، **والحجومات** ، وقد كانت لها معان سحرية أو دينية ، منها التشفع للآلهة ،

وشرب الماء البارد ، كعادة السونا Sauna
الفينلاندية .

وقد عنوا عناية خاصة بالرياضة البدنية
لاعداد نشأة من الشباب لاثقة بالأعمال الشاقة
وبالمشاركة في الحروب .

**ولقد فطن الهنود - منذ أول تاريخهم الى
الثروة النباتية من العقاقير الموجودة في
بلادهم ، (٤٢) ولأنواع النباتات التي تؤثر
تأثيرات عنيفة على الجهاز العصبي . ومن تلك
النباتات الكوكا التي يستخرج منها اليوم
تسبه القلوي الكوكايين والتي كان البيروفيون
يمضفون اليافها بشيء من الجير أو الرماد ،
لتزيل التعب وتنبه أعصابهم وعضلاتهم ، وقد
استعملها الكهنة للاستعانة بها على استحداث
النشوة الدينية التي اتصفت بها عباداتهم ،
غير أن السلطات أدركت مضار الادمان على
استخدام هذا النبات ، فوضعت حراساً على
المزارع وحددت لكل عامل ورقة واحدة يومياً .**

أما في المكسيك فقد شاع استعمال التبغ ،
وكان المخدر المفضل هو (البيوتل) وهو نوع
من الصبر له - بالإضافة الى خواص الكوكا -
خاصة أحداث الهلوسة والتخيلات الوهمية .
وقد شاع استعماله لدى الكهنة والسحرة ،
الذين استعملوا كذلك أنواعاً من الفطريات
ذوات خواص مماثلة . وقد أدت إعادة
تفحص هذه النباتات أخيراً الى معرفة خواص
هذه الفطريات واستعمالها طبيياً والى نوع
جديد من الادمان .

ومن النباتات الاخرى المفيدة التي استعملوها
الى جانب خزعبلات كثيرة ، طائفة كبيرة
ورثناها عنهم وما نزال نستعملها الى اليوم :
منها بلسم بيرو ، وبلسم طولو ، والكاكاو ،

بمراحيلض عامة ، حيث كانت تجمع الفضلات
لتستخدم في الزراعة . واعتنت السلطات
عناية خاصة بالمياه النقية . وكانت تلك المياه
تجلب الى مدينة (كوزكو) ببيرو من عيون في
الجبال المجاورة ، عن طريق وصلات جوفية
حفرت بأمر من (باشاكوتك المصلح ، ١٤٣٨ -
١٤٧١) ، وفي الوقت نفسه أمر (مكتزوما
الأول ١٤٤٠ - ١٤٦٩) بتشيد قنوات معلقة
aqueducts لتوصيل المياه النقية من غابات
(شابلتيك) الى (نوشتلتان) ، وبنائها من
طبقتين تستعملان على التتابع للتمكن من
التنظيف ، وتصب تلك القنوات في خزان في
وسط المدينة يقضى شبكة من الوصلات
الثانوية ، وقال (برنال دياز دل كاستلو)
عندما شاهد هذه العجائب : « ان ما يدعو
الى التأمل والتفحص يفوق قدرتي ، فاني
رأيت انجازات لم يسمع بمثلا قط ، ولم تر
البتة من قبل ، ولا سبيل لتخليها » (٤٢) .

لم تتخلف العناية بنظافة الفرد عنها بالنظافة
العامة ، فقد كان (مكتزوما) يغتسل مرتين
يوميّاً ، وبصورة خاصة كان يواظب على
غسيل يديه قبل الأكل وبعده ، وبلغ الأمر
بالاستيكاس أن عدوا عدم الاغتسال ذنباً
وتحشفاً ، واستعملوا - بدلاً عن الصابون
الذي لم يعرفوا صنعه - نوعاً من الثمار ،
وجذور (السابوناريا أمريكانا) . وكشف
الباحثون عن حمامات فردية من الحجر في
قصور (كوزكو) ومنازل اعيانها . وكان يحكم
على أهل بيرو - اذا ادينوا بالقذارة - بالضرب
بالعصى وبشرب ماء حماماتهم ، ثم ان الاستحمام
في الجداول والعيون الساخنة كان شائعاً
بينهم . ومن عاداتهم الصحية التردد على
حمامات البخار أو الهواء الساخن بغية
النظافة أو الشفاء من بعض الأمراض . ويلي
حمام البخار الفوص في النهر ، أو في الثلج ،

مجتمعات ما قبل كولومبس ، ذلك أما لأن الساحر كان يهيمن على قبيلته بحكم اتصاله المزعم بالقوى التي يتحكم فيها ، أو لأن الطبيب كان ينظر إليه على أنه عضو مفيد في المجتمع يمتاز بالعلم واللباقة والحدس النفساني .

أما التعليم الطبي ، بمعناه الحديث ، فلم يكن معروفاً ، وقد روت أساطيرهم أن طب الـ (تولتك) نظمه مجمع من الحكماء الأربعة الذين أنشأوا التقويم التكهني وهم اكسوموكو Oxomoco ، وسيپكتونال Cipactonal ، وتلاتيتيكم Tlaltetecum وخوشيكواكا Xochicaucaca .

ولا ندرى هل كانت مزاوله الطب في بيرو مقصورة على فئة من الناس . هذا وإن كان (روكا) - سادس ملوك الاينكاس - سجل امره بتعليم العلوم للنبل فقط لئلا يتكابر أهل الشعب .

أما في بلاد (المايا) فإن الطبيب كان عضواً فئة الكهنة . وكانت المراسيم بالتصريح بمزاوله المهنة تقام في حفل ديني سمي (بوكام) ، ويهدي في خلاله صندوق يحوى عقاقير وحجارة وتمائيل صغيرة للآلهة وأشياء أخرى ذوات طابع سحري .

وعند الاينكاس انتمى ممثلو أعلى فئة من فئات الأطباء الى الطبقة الحاكمة وتخرجوا في مركز علمي في مدينة كوزكو Cuzco ، حيث كان يدرس أيضاً فن ربط العقد على الحبال ، وهو فن حل عندهم محل الكتابة عندنا . .

وقد وضعت لممارسة المهنة قواعد وقوانين لا سيما في بيرو التي امتازت بنظام اداري محكم . وكانت أحكام صارمة توقع على الأطباء الجهلة أو على مزاولي السحر (الأسود) :

والقسرة ، والخولنجان ، والكوبال ، والكورار ، وطائفة من فصيلة الفربيون ، والفويقم Quaiac الذي عدوه نباتاً مقدساً يعالج به الزهري ، وعرق الذهب الذي استخرجت منه مادة الامتين . والجلبة ، والعشبة ، والتبغ ، ورعى الحمام ، والمطاط الذي استخدموه في صناعة اللصق ، ونبات اسمه كارباترووش له مزايا زيت الشولوجرا Chaulmoogra نفسها في علاج الجذام ، والكيما .

وللكيما تاريخ اشبه بالقصة البوليسية . روي أن بعض هنود بيرو لاحظوا أن ماء بعض المستنقعات اكتسب ، بعد زلزال هز ارضهم ، مرارة جديدة خاصة تشفى الحميات ، وادركوا أن هذا الماء إنما اكتسب هذه الفائدة من خشب شجر سقط فيه بعد الزلزال ، واحتفظوا قروناً بهذا السر ، حتى سنة ١٦٣٠ ، أي ١٠٠ سنة بعد حدوث الفتح ، وحدث أن اصيب محافظ منطقة لوكسا الاسباني ، واسمه دون خوان لوبز دي كانيزارس ، بحمى راجعة ، فشفاه أحد الوطنيين بهذا الدواء ، رداً لجميل كان يدين له به . ثم اصيبت في سنة ١٦٣٩ كوتس (دي سنشون) - قرينة نائب ملك بيرو - بحمى شفت منها بفضل هذا العقار ، وتوفاها الله في طريق عودتها الى اسبانيا ، الا أنها ، قبيل مغادرتها بيرو ، اهدت مقداراً من القشرة العجيبة الى اليسوعيين الذين أسرعوا فأبلغوا الأمر الى رؤسائهم بروما ، فبادرت جمعية اليسوعيين بتوزيع الدواء الجديد في اوروبا وربحت من احتكار هذه التجارة أموالاً طائلة ، واطلق على الدواء (كنيما) وهي لفظة منحدره من اسم كوتس (دي سنشون) .

★★★

المهنة الطبية :

بلغ الأطباء والمتطببون منزلة رفيعة في

من القلب ، غشيم ، يقتل بعقافيره ، ويزيد من شدة المرض ، ويخطر ب حياة غيره ، ويدعى العفة والرشد ، ويلقى التعاويد ، ويقرا الحظ ، ويخدع السيدات ويشعوذهن .

ولا ندرى هل أنشأ الأمرنديون هيئة أطباء من بين موظفي الدولة • ولكن ذلك محتمل •
فقد عيّن ملوك (ميشواكان) هيئة منهم لعلاجهم الشخصى ، كان يتحتم على أحدهم اصطحابه في العالم الآخر بعد وفاته (آ ه !!) والى ذلك فان الجيوش كانت تصحبها فئة من الاطباء لا تقل تنظيمًا وفعالية عن الفئات المماثلة في أوروبا .

وكان الجرحى ينقلون من ميادين القتال في وسط المعركة ، وذلك لفرضين : محاولة استعادة العناصر المحاربة ، وحرمان العدو من اقتناء أسرى تقدم قرايين للآلهة لاسترضائها ، وقد شهد دياز دل كستليو بأنه لم يرَ ميتاً واحداً في خلال معركة شاهدها (٢٤) وكذلك روى متولينا Motolina ان الجراحين كانوا يضمّدون الجرحى وسط القتال (٤٣) .

ومن فئات الأطباء التي ذكرتها النصوص : الطبيب العام ، الكاهن الساحر ، الطبيب العلماني ، الطبيب المتنقل ، طبيب البلاط والنبل ، وطالب الطب .

ومن المختصين : الباطني ، والجراح ، والمجبر والفاصد أو المزين ، وطبيب العيون ، وطبيب الأسنان وطبيب الأذان .

ومن مساعدي الطبيب : المولدة ، والعشّاب ، والبيطار .

ومن الصعب ادراك تخصص كل فئة ، هل

كانت وجوههم تُبخ بمسحوق الأذرة أو برماد شعر ضحايا أعمالهم ، أما الذين يقدمون السم فكانوا يقتلون ضرباً أو يرحمون مع أولادهم ، أو يُخلّى بينهم وبين الحيوانات المفترسة أو الثعابين في كهف من كهوف مدينة كوزكو .

وكان الأطباء في المكسيك يُجبرون على التقدم لامتحانات قبل منحهم الترخيص بمزاولة مهنتهم وقد سُمح للسيدات بمزاولة المهنة في غير أوقات حيضهن ، وربما وجدنا في تلخيص ساهاجون (١) للفضائل التي يجب على الطبيب أن يزدان بها وصفاً لما عدوه الطبيب المثالي قال : « يجب على الطبيب أن يكون نموذجياً ، كالمنارة أو المرأة اللامعة ، عالماً مقتنياً للكتب ، محافظاً على التقاليد ، مدركاً لمسئوليته ، وجديراً بالقيادة . ان العالم هو المرشد . واستاذ العلم الصحيح جدير بالثقة ، معتمد ، يرشد الى الصواب ، يعيد النظام المفقود ، خبر بعالم الموتى ، وقور ، بعيد عن أى عتاب ، متفهم ، مطمئن ، باعث للسكينة ، مستجيب الى ما يطلب اليه ، معيد للأمل ، ومشارك في علمه . أما عالم السوء فهو طبيب محدود الأفق ، مكابر ، يدعى الحكمة وبيتقى الثقة وهو ساحر مشعوذ ، خداع ، لص عام ، هادم ، ضار ، ومرشد الى الخطأ ، يقتل الناس ويفسدهم . ان الطبيب (تسيئل) يشفى الناس ويعيد اليهم الصحة ، له دراية بالتشخيص وخبرة في خواص الأعشاب والحجارة والأشجار والجذور ، وهو معتدل في سلوكه ويشفى عن طريق رد العظام وتركيب الجبائر ، وتليين الأمعاء ، واعطاء المقيّئات ، والفصد ، وخياطة الجروح ، وشق الفتحات . أما الطبيب الرديء فانه كذاب ، حِرْفى مجرد

(٤٣) Motolina, Fray T., *Memoriales; Historia de los Indios de la Nueva Espana*, 1596 ed. Mexico, 1903.

الأسرى وأحرقوهم أحياء قرباناً لآلهتهم ،
تعففوا عن السكر ، واحتسوا الخمر
والمهلوسات في نشواتهم الدينية ، أشادوا بمثل
عليا يقتدى بها الأطباء ، وسلخوا الفتيات حية
واتخذ سادنو ديانتهم جلودها ثياباً ، أدانو
القذارة ، وأكلوا اللحوم البشرية في طقوسهم
الفائرة ، وضعوا تقاويم دقيقة وامتازوا في
الحساب الفلكي ، ولم يفتنوا إلى فوائد العجلة
في النقل ، ابتنوا مدناً حازت مرافقها إعجاب
أوروبا ، وجعلوا الحرث وأجدبوا حقولهم
بزراعتهم البدائية .

وقد احتار الفاتحون الأوروبيون أزاء هذه
التناقضات ، واستنكروا الذبائح البشرية
والتثمل الدينى والهلسة التعبدية واللواط
والشذوذ الجنسي والعلاقات الجنسية بين
الأقارب ، إلى حد الشك في بشرية هذه
الشعوب . لأنهم لم يحاولوا تفهم أسسها
العقيدية ، أو تصور الصورة الخلفية التي
برزت فيها هذه العادات الغريبة عليهم ، أو
خوض الأعماق النفسية التي ازدهرت في
تربتها ، أو بحث المفاهيم الاجتماعية والأوضاع
التي قامت عليها .

وقد حاولوا استبدال مثلهم الأوروبية
بالمثل القديمة ولم ينجحوا تماماً في هذا
الاستبدال ، وتركوا فراغاً روحانياً لم
يستطيعوا ملأه ، وهذا الفراغ ما يزال يعاني
منه سكان هذه البلاد . وقد بلغ الأمر بأحد
الكتاب الممتازين الذين عرضوا لهذه المسائل
أن ألف كتاباً أسماه (ذهن الإنسان قبل
كولومبس The Pre-Columbian mind (٤٤)
حاول فيه تفسير هذه الظواهر تفسيراً علمياً ،

كانت تلك التسميات مجرد وصف ورد على
قلم الكاتب ، أو كانت تشير إلى تخصص
دقيق .

★★★

وبعد ، فلقد حاولنا في هذا المقال القاء
نظرة على طب ، استقل في تطوره عن طب
العالم القديم ، وإن كنا شاعرين بمعجزنا عن
إيفائه حقه ، غير أننا نعد أنفسنا ناجحين إن
كنا دفعنا بعض قرائنا إلى التأمل في تأثير
حضارة شعب على طبه ووسائل علاجه ، ذلك
أنه قدر لكل شعب ما يليق به من الطب ، وما
هو جدير به ، كما أن لكل شعب آلهة اختارها
لنفسه لتجسيم مثله فيها .

نشأ طب الأمريديين في جو من السحر
والتدين ، وانسمت ديانتهم بقسوة نادرة المثل .
وإذا كان الجانب التجريبي منه قد ترعرع على
مر القرون وأثار إعجاب الفاتحين الأوروبيين ،
وعرفنا بعقاير فعالة ، منازل ندين له بها ،
فإن الجانب الآخر ظل معمولاً به إلى جانبه ،
كما نرى اليوم قوافل الجمال إلى جانب
الطائرات النفاثة ، والمراكب الشراعية إلى
جانب البواخر النووية ، وظل هذا الجانب
متحجراً ، بل نقل تجمده إلى قرينه التجريبي ،
شأن الاعتبار الدينية الرائفة التي تدعى
احتكار الحقائق الأزلية ، والتي يحتمى في
ظلالها كهنة متعصبون استثمروا لمصالحهم .

لقد رجم هنود أمريكا الزانيين ، ولكنهم لم
يحجموا عن الزنا وعن ألوان الانحراف الجنسي
من خلال طقوسهم الدينية ، عنوا بالأطفال
والمرضى عناية فائقة ولكنهم شقوا صدور

السنين ، أم نتيجة لتطور فكرى وعقيدى
اختصوا به فى اثناء هذه الحقبة الطويلة من
تاريخهم ، فانها انما تقوم دليلاً على ظاهرة من
ظواهر ذهن الانسان المحيرة، وهى الانفصام الذى
كثيراً ما نقابله فيه ، كأن الذهن مقسم الى
(خانات) تفصل بينها حواجز لا سبيل الى
عبورها .

وذهب الى أن الشراسة غير البشرية فى عوائدهم
ترجع الى عدم اعتقادهم فى جحيم تعذب فيه
أرواح المخطئين فى العالم الآخر .

ومهما يكن من امر هذه الحضارة التى
لأنستسيفها وان كانت عندهم طبيعية ومقبولة،
سواء أكانت وليدة تكوين بيولوجى خاص نشأ
فى خلال عزلة عن بقية البشر دامت آلافاً من

★ ★ ★

فُتْجَنْشْتَيْنَ وَفَلَسَفَةُ التَّحْلِيلِ

عزى إسلام

تمهيد

نتائج على نظرياته وأفكاره ومنهجه التحليلي ، مثل ظهور فلسفة اللغة العادية ، والفلسفة التحليلية العلاجية ، وغير ذلك من المدارس والاتجاهات الفلسفية المعاصرة التي تأثرت تأثيراً كبيراً بتحليلات فُتْجَنْشْتَيْنَ المختلفة . هذا ويمكن تلخيص أهم السمات العامة التي توضح أهميته في الفكر الفلسفي المعاصر فيما يلي :

أولاً : ان فلسفته كانت بداية لتحول حاسم في الفلسفة المعاصرة ، وفي هذا المعنى يقول شليك (٢) « اننى مقتنع بأننا نجد أنفسنا الآن

تعتبر فلسفة التحليل Philosophy of Analysis من أكثر الفلسفات تأثيراً في الفكر المعاصر ، كما يعتبر فُتْجَنْشْتَيْنَ أبرز ممثلي هذا الاتجاه الفلسفي ، مما حدا بأحد المعاصرين (١) الى القول (بأن فُتْجَنْشْتَيْنَ كان واحداً من كبار فلاسفة القرن العشرين) . وذلك راجع أساساً الى تغييره مفهوم الفلسفة وتصوره لوظيفتها ، فضلاً عن الطريقة الجديدة التي اصطنعها في التفلسف ، وهي تحليل اللغة . كما يرجع كذلك الى ما ترتب من

Pitcher, G : The Philosophy of Wittgenstein, preface, P.v.

(١)

(٢) وهو موديس شليك M. Schlick استاذ الفيزياء والفلسفة بجامعة فيينا والمتوفى عام ١٩٣٦ .

بل تمثلت كذلك فيما ترتب على اصطناع المنهج من تغيير موقفنا من الفلسفة نفسها التي أصبحت عنده « تحليلاً للغة » التي نتكلم بها في الفلسفة ، وبذلك تغير مجال البحث الفلسفي، فانتقل من البحث في الأشياء أو الوجود أو العلة أو الجوهر أو غير ذلك ، الى مجال العبارات والألفاظ لبيان ما له معنى منها وما لا معنى له (كما في فلسفته الاولى) أو لبيان الصحيح منها والخاطئ بناء على اتفاقها أو اختلافها مع قواعد الاستخدام العادي ، كما في فلسفته المتأخرة (٦) .

وهكذا تغير مفهوم الفلسفة عنده فأصبحت منهجاً خالصاً لا مجموعة من الحقائق ، أي أنها أصبحت منهجاً لعلاج الالتباسات التي تنشأ عن سوء فهم منطق اللغة أو عن الاستعمال الخاطئ لعباراتها . ويشبه فثجنشتين مهمة الفيلسوف في هذه الحالة بمهمة الطبيب . فكما أن الطبيب يعالج الأمراض بالكشف عن اسبابها ، فكذلك الفيلسوف يتناول المشكلات الفلسفية بالتحليل للكشف عن الاسباب التي تؤدي اليها ، وهي أسباب تتعلق باستخدام اللغة ، وفي هذا الصدد يقول فثجنشتين : « ان طريقة تناول الفيلسوف لمشكلة ما ، تشبه طريقة علاج مرض من الأمراض » (٧) .

ولقد ترتب على ذلك أن تغير موضوع الفلسفة أيضاً ، فأصبح تحليل العبارات التي تقال في الفلسفة ، أي العبارات التي تصاغ فيها مشكلات الفلسفة التقليدية ، وبذلك أصبحت الفلسفة عنده هي « فلسفة للفلسفة »

امام نقطة تحول حاسم في تاريخ الفلسفة . وقد نبعت البدور الاولى لهذا التحول الجديد أصلاً من المنطق ، وكان لاينيتس قد الملح الى بداية هذا الاتجاه ، ثم فتح كل من رسل وفريجه الطريق الى ذلك . الا أن فثجنشتين « برسائله المنطقية الفلسفية عام ١٩٢٠ » كان أول من أوصلنا الى نقطة التحول الحاسمة « (٣) » .

والواقع أن التحول الجديد في الفلسفة لا يكاد يتمثل في النتائج الفلسفية التي انتهى اليها فثجنشتين بقدر ما يتمثل في المنهج الذي اتبعه في بحثه الفلسفي . ولم يكن هذا المنهج الجديد الا منهج التحليل - أي تحليل القوالب اللغوية التي نعبر بها عن المشكلات الفلسفية ونصوغها فيها - والذي نستطيع بتطبيقه أن نتبين أن أغلب هذه المشكلات ، ليست أصلاً بالمشكلات الحقيقية ، بقدر ما هي مشكلات زائفة ترتبت على سوء فهم منطق اللغة .

وتعود أهمية استخدام منهج التحليل هذا ، الى الأثر البالغ الذي تركه في منهج فلاسفة التحليل المعاصرين بكل اتجاهاتهم وكذا فلاسفة الوضعية المنطقية . حتى يمكن القول بأن فلسفة التحليل المعاصرة تبدأ فعلاً بفلسفة فثجنشتين ومنهجه التحليلي (٤) .

ثانياً : ان فلسفة فثجنشتين كانت أشبه ما تكون بالثورة على الفلسفة التقليدية (٥) . والثورة التي أحدثها فثجنشتين في الفلسفة لم تكن مقصورة على اصطناعه منهجاً جديداً ،

(٣) انظر كتابنا « لدفيج فثجنشتين » ، صفحة ٣٤٢ .

(٤) Charlesworth, Maxwell : Philosophy of Linguistic Analysis P. 103.

(٥) Chappell, C. (edition) : The Philosophy of Mind. P. 103.

(٦) د. عزمي اسلام : « لدفيج فثجنشتين » ، صفحة ٣٤٤ .

(٧) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 255, P. 91.

فتجنشتين وفلسفة التحليل

خامسا : ان أغلب الأفكار التي ذهب إليها فتجنشتين - سواء في فلسفته الاولى أو فلسفته المتأخرة - مثل أفكاره عن الذرية المنطقية ، والمنطق ، وعن النظرية التصويرية للغة ، وعن تحقيق القضايا وعن الخلو من المعنى ، وعن نظرية الاستخدام الفعلى للغة فضلا عن تصوره الجديد لوظيفة الفلسفة ، ولمهمة الفيلسوف ، والمنهج الذى يصطنعه أثناء اشتغاله بالفلسفة . كل ذلك كان له تأثير بالغ في كثير ممن عاصره أو جاء بعده من الفلاسفة (١١) .

★ ★ ★

حياة الفيلسوف وأهم مؤلفاته :

لدفيج يوهان فتجنشتين Ludwig Johann Wittgenstein فيلسوف وعالم في الرياضيات والمنطق ، تحليلي النزعة والاتجاه . ولد في ابريل عام ١٨٨٩ ودرس في لينتس Lintz بشمال النمسا ، ثم التحق بالأكاديمية الصناعية العليا في برلين عام ١٩٠٦ لمدة عامين ، انتقل بعدها - عام ١٩٠٨ - الى كلية الهندسة بجامعة مانشستر بانجلترا لدراسة الهندسة والملاحة الجوية ، ومما يروى عنه أنه قد صمم محركاً نفائاً للطائرات في ذلك الوقت . الا أن اهتمامه بالرياضيات التطبيقية بدأ يقل ، وسرعان ما اتجه الى الرياضة البحتة، ومنها الى اساس الرياضيات وفلسفتها حتى أنه توجه عام ١٩١١ الى ينا Jena في المانيا ليناقدش أفكاره عن اساس

وأصبح بالتالى عمل الفيلسوف هو ان يكون فيلسوفاً للفيلسوف بتحليله لما يقول (٨) .

ثالثا : ان فتجنشتين كان هو الذى وجه أنظار الفلاسفة المعاصرين الى دراسة اللغة ، على الرغم من أن اقامة فلسفة للغة لم تكن هدفاً ولا جزءاً من هذا الهدف . فقد بدأ الفلاسفة المعاصرون في السنوات الأخيرة يهتمون - بفضل تحليلاته - بالبحث في طبيعة العبارات التى نقولها عن العقل أو عن الأشياء المادية أو عن الخير . . . لا بالبحث في هذه الأشياء نفسها (٩) .

رابعا : ان فتجنشتين كان أول من تكلم في المنطق المعاصر بوصفه مجرد علامات اتفاقية لا تكشف عن طبيعة الأشياء . فالمنطق عنده لم يكن الا مجرد استخدام متسق لمجموعة من الرموز متفق عليها، وبالتالى فهو لا يكشف عن بناء العالم الخارجى ولا عن طبيعته على النحو الذى كان يتصوره العقليون الأفلاطونيون .

كما أنه كان أول من ذهب الى أن قواعد المنطق - لو حللناها - لتبين لنا أنها هي نفسها قواعد اللغة الصحيحة ذات المعنى . وهو بهذا انما يقيم نوعاً من التوازي بين قواعد المنطق من ناحية ، وقواعد اللغة من ناحية أخرى على أساس أن صورتيهما متشابهتان . ومن ثم فالفكر واللغة عنده شيء واحد . ولقد عبر فتجنشتين عن ذلك بقوله (ان الفكر هو القضية ذات المعنى) (١٠) . ولقد كان لهذه الفكرة بعد الاثر بعد ذلك عند رودلف كارناب وخاصة في كتابه « البناء المنطقى للغة » .

Charlesworth, M. : Philosophy and Linguistic Analysis, P. 3. (٨)

Pole, D. : The Later Philosophy of Wittgenstein, P. 107. (٩)

(١٠) فتجنشتين : « رسالة منطقية فلسفية » - ترجمة عربية بقلم دكتور عزمى اسلام ، عبارة رقم ٤ ، صفحة ٨٢ .

(١١) د . د عزمى اسلام : « لدفيج فتجنشتين » ، صفحة ٣٤٧ .

فلسفة التحليل عند فثجنشتين :

التحليل عند فثجنشتين هو السمة البارزة في فلسفته. وهو يستخدمه منهجاً في الفلسفة لا كفاية فلسفية ، بمعنى أنه لا يستهدف التحليل لمجرد تقسيم العالم الى مجموعة من الوقائع ، أو رد اللغة الى عدة قضايا ، أو رد المعنى الى طريقة استخدامنا للألفاظ . إنما يستخدم التحليل لكي يوصله الى غاية أبعد من ذلك ، وهي توضيح المشكلات الفلسفية التي اذا ما وضع معظمها تحت مجهر التحليل ، زال عنها كل غموض واتضح أنها اما مشكلات زائفة أو أنها ليست بمشكلات أصلاً . وهو في هذا الصدد يقول : (ان معظم القضايا والأسئلة التي كتبت عن امور فلسفية ليست كاذبة ، بل هي خالية من المعنى . فلنستطيع اذن ان نجيب عن أسئلة من هذا القبيل ، وكل ما يسعنا هو ان نقرر عنها أنها خالية من المعنى . فمعظم الأسئلة والقضايا التي يقولها الفلاسفة إنما تنشأ عن حقيقة كوننا لا نفهم منطق لغتنا . . . واذن فلا عجب اذا عرفنا أن أعرق المشكلات ليست في حقيقتها مشكلات على الإطلاق) (١٥) .

وهكذا لم تعد الفلسفة عند فثجنشتين هي اقامة الانساق الميتافيزيقية ، بقدر ما أضحت كلها تحليلاً ونقداً للغة .

ولقد ترتب على هذا أن أصبح مفهوم الفلسفة لديه هو أنها مجرد توضيح للأفكار

الرياضة مع فريجه (١٢) الذي نصحه بالعودة الى انجلترا للدراسة اسس الرياضيات مع برتراند رسل (١٢) في كمبردج . ولقد اهتم فثجنشتين أثناء وجوده في كمبردج فيما بين عامي ١٩١١ ، ١٩١٤ بدراسة الرياضيات والفلسفة والمنطق وعلم النفس والجمال ، ثم التحق بجيش النمسا مع بداية الحرب العالمية الاولى ، ووقع أسيراً في يد القوات الإيطالية قرابة ثمانية أشهر (من نوفمبر ١٩١٨ حتى أغسطس ١٩١٩) ثم اشتغل بعد انتهاء الحرب بالتدريس في المدارس الأولية بقرى النمسا رغبة منه في العزلة والهدوء حتى عام ١٩٢٦ حين ترك هذا العمل ، وتفرغ في عزلته لدراسة الفلسفة والرياضيات والموسيقى . ثم عاد الى كمبردج في نهاية عام ١٩٢٨ وحصل على درجة الدكتوراه منها عام ١٩٢٩ ، وكان البحث الذي تقدم به للحصول على هذه الدرجة هو كتابه « رسالة منطقية فلسفية » الذي كان قد طبع ونشر قبل ذلك بحوالى ثماني سنوات . وأصبح عام ١٩٣٠ زميلاً في كلية الفلسفة التي ظل بها حتى عام ١٩٣٦ حين سافر الى النرويج معتزلاً قرابة العام بدأ فيه تأليف كتابه « أبحاث فلسفية » لكنه عاد الى كمبردج عام ١٩٣٧ مرة أخرى وخلف جورج مور (١٤) على كرسي الفلسفة حتى عام ١٩٤٨ حين اعتزل بالريف الايرلندي حتى توفي متأثراً بمرض السرطان عام ١٩٥١ .

(١٢) G. Frage (١٨٤٨ - ١٩٢٥) عالم الرياضيات والمنطقى الألماني الذي كان قد نشر حتى ذلك الوقت المؤلفات التالية « تدوين الأفكار » عام ١٨٧٩ ، « اسس علم الحساب » عام ١٨٨٤ ، « المبادئ الأساسية لعلم الحساب » فيما بين عامي ١٨٩٣ ، ١٩٠٣ .

(١٣) B. Russell (١٨٧٢ - ١٩٧٠) الفيلسوف الانجليزي المعاصر الذي كان قد نشر عام ١٩٠٣ كتابه « اصول الرياضيات » وكذا كتابه « المبادئ الرياضية » بالاشتراك مع الفرد نورث هويتن فيما بين عامي ١٩١٠ ، ١٩١٣ .

(١٤) G. E. Moore (١٨٧٣ - ١٩٥٨) الفيلسوف الانجليزي المعاصر والراند الاول للاتجاه التحليلي في الفلسفة المعاصرة . أهم مؤلفاته : « مبادئ الأخلاق » ١٩٠٣ ، « بعض المشكلات الأساسية في الفلسفة » ١٩٥٣ .

(١٥) لديج فثجنشتين : « رسالة منطقية فلسفية » - الترجمة العربية ، العبارة رقم ٢٠٠٣ ، صفحة ٨٣ .

لاستخدام اللغة (١٨) ، وهو بهذا يعتبر أن مهمة الفلسفة مهمة علاجية تهدف الى علاج المشكلات الفلسفية التي تنشأ عن الخلط والبلبل في أذهاننا الناتجة عن سوء استخدام اللغة (١٩) .

وكان هذا هو الهدف من التحليل عند فتجنشتين ، وان كانت طريقته في التحليل - في فلسفته الاولى - تختلف عنها في فلسفته المتأخرة . فالتحليل في فلسفته الاولى يسند على رد ما هو مركب الى عناصره الاولى أو الى وحداته البسيطة التي لا تنحل الى ما هو أبسط . فالعالم عنده ينحل الى وقائع والوقائع تنحل الى بسائط أو أشياء . واللغة تنحل الى مجموعة من القضايا الأولية أو الذرية والقضية الأولية تنحل الى أسماء ... وهكذا .

أما التحليل في فلسفته المتأخرة فبسلوك اتجاه آخر ، إذ نجده ينصب على اللغة لمعرفة الطريقة التي تستخدم بها الألفاظ بالفعل أو على ما يسميه أحياناً باسم ألعاب اللغة . وقد عبر فتجنشتين عن معنى التحليل في هذه الحالة بقوله (ويرول ذلك اللبس وسوء الفهم المتعلق باستخدام الألفاظ اذا ما استبدلنا صورة تعبير بصورة تعبير أخرى ، ونستطيع ان نسمى ذلك بتحليل صورة التعبير) (٢٠) .

والتحليل عند فتجنشتين يصلح للتطبيق على كثير من المجالات أهمها عنده ، مجال الواقع الخارجي أو العالم ، ومجال اللغة ، وكذا مجال الفكر (فلسفياً كان أو علمياً أو رياضياً) . وسنتناول فيما يلي بعض

عن طريق تحليل العبارات التي تصاغ فيها هذه الأفكار ، وهو في هذا الصدد يقول (ان موضوع الفلسفة هو التوضيح المنطقي للأفكار . فالفلسفة ليست نظرية من النظريات ، بل هي فاعلية . ولذا يتكون العمل الفلسفي أساساً من توضيحات . ولا تكون نتيجة فلسفة عدداً من القضايا الفلسفية ، انما هي توضيح للقضايا . فالفلسفة يجب ان تعمل على توضيح وتحديد الأفكار بكل دقة والا ظلت تلك الأفكار معتمة مبهمه ، اذا جاز لنا هذا الوصف) (١٦) .

ومعنى ذلك ان التحليل عنده لا يضيف الى معرفتنا معرفة جديدة ، ولا تنتج عنه مبادئ جديدة . بل هو مجرد طريقة توضح ما نقوله ، لكي نتبين - بناء عليها - ما له معنى من كلامنا وما لا معنى له ، وأن نتكلم بالتالي كلاماً له معنى . ولذا فالفلسفة تبين بياناً واضحاً ما يمكن التحدث عنه ، إذ ان (كل ما يمكن التفكير فيه على الاطلاق ، يمكن الحديث عنه بوضوح ، وكل ما يكمن ان يقال ، يمكن قوله بوضوح) (١٧) .

والواقع ان هذا كان هو الهدف من التحليل عند فتجنشتين سواء في فلسفته الاولى كما هي متمثلة في « الرسالة المنطقية الفلسفية » - وذلك على النحو سالف الذكر - أو في فلسفته المتأخرة كما هي متمثلة في كتاب « الأبحاث الفلسفية » الذي يذهب فيه الى القول بأن (المشكلات يتم حلها - لا باعطائها تفسيراً جديداً - بل بواسطة ترتيب وتنظيم ما نعرفه بالفعل من قبل . فالفلسفة عبارة عن معركة ضد البلبل التي تحدث في عقولنا

(١٦) المرجع السابق، عبارة رقم ١١٢ - صفحة ٩١ .

(١٧) المرجع السابق ، العبارتان رقم ١١٥ ، ١١٦ - صفحة ٩٢ .

(١٨) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, sec. 109, P. 47

(١٩) د . عزى اسلام : « لدليج فتجنشتين » ، صفحة ٧٨ .

(٢٠) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, sec., 90, P. 43

يتوقف بناء عليها صدق القضايا أو كذبها ، لأنه (إذا كانت القضية الأولية صادقة ، كانت الواقعة الذرية موجودة . وإذا كانت كاذبة ، لم يكن للواقعة الذرية وجود) (٢١) . ولما كان العالم عنده هو مجموع الوقائع الذرية الموجودة ، كان من الضروري أن يصبح حديث فتجنشتين عن تحليل العالم سابقاً لحديثه عن تحليل اللغة .

والواقع أن معنى العالم عند فتجنشتين يحتاج الى نوع من التحديد ، فهو أحياناً يدل عنده على العالم الموجود الفعلي . وهذا ما يفهم من بعض عبارات « رسالته » مثل : (العالم حدوده الوقائع ، وإن هذه الوقائع هي جميع ما هنالك منها) ، (٢٢) ومثل (العالم هو مجموع الوقائع الذرية الموجودة) (٢٣) .

كما أنه قد يدل عنده أحياناً على العالم الممكن لا الفعلي ، وهذا ما يتبدى في بعض عبارات « رسالته » مثل : (الوقائع في المكان المنطقي هي العالم) (٢٤) ، ومثل (أن المنطق يملأ العالم ، وحدود العالم هي أيضاً حدوده) (٢٥) .

لكن بعض عبارات أخرى من « رسالته » لا توحى بالاختصار على أحد المعنيين السابقين ، بل يجمع بينهما معاً ، مثل قوله « أن جملة الوجود الخارجي هو العالم » (٢٦) ، وقوله « أن الوجود الخارجي هو وجود وعدم وجود الوقائع الذرية » (٢٧) الأمر الذي يلزم عنه أن

هذه الموضوعات كل على حدة ، وإن لم تكن هي عنده منفصلة مستقلة في فلسفته وتحليلاته . فتحليل اللغة مرتبط عنده بتحليل العالم طالما أن القضية الأولية - وهي الوحدة الأخيرة التي ننحل إليها اللغة - تكون رسماً للواقعة الذرية وهي الوحدة الأولية التي ينحل إليها العالم . كما أن تحليل الفكر مرتبط عنده بتحليل اللغة ، طالما أن اللغة هي الصياغة اللفظية أو الجهاز الرمزي الذي نعبر به عن الأفكار والمعاني المختلفة .

أولاً - تحليل العالم

يجعل فتجنشتين من تحليل العالم بداية لفلسفته في « الرسالة المنطقية الفلسفية » مع أن الفرض الأساسي من التحليل عنده هو تحليل اللغة وبيان كيف يكون سوء فهمنا لمنطقها هو السبب في ظهور كثير من مشكلات الفلسفة . لكن أليس من الأولى بفتجنشتين أن يبدأ بحثه باللغة وتحليلها بدلاً من البدء بتحليل العالم ؟ أم أن تحليله للعالم كله - طبقاً لمنهجه في « الرسالة » - يحتاج الى مقدمة يمهّد بها لتحليل اللغة ؟ من المرجح أن الأمر على ذلك النحو ، إذ أن تحليل اللغة بالطريقة التي ذهب إليها في « رسالته » إنما يعتمد اعتماداً أساسياً على تحليل العالم . فهو يحلل اللغة الى مجموعة من القضايا الأولية التي يتوقف صدقها أو كذبها على مدى مطابقتها للواقع الخارجي .

والقضية الأولية عند فتجنشتين ليست الا وصفاً أو رسماً لواقعة من الوقائع ، وعلى ذلك فمن الضروري وجود الوقائع أولاً التي

(٢١) لدفيج فتجنشتين : « رسالة منطقية فلسفية » - الترجمة العربية ، عبارة رقم ٢٥ - صفحة ١٠٠ .

(٢٢) المرجع السابق ، عبارة رقم ١١١ - صفحة ٦٣ .

(٢٣) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٤ - صفحة ٦٧ .

(٢٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ١١٣ - صفحة ٦٣ .

(٢٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦١ - صفحة ١٣٨ .

(٢٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٣ - صفحة ٦٧ .

(٢٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٦ - صفحة ٦٧ .

منها العالم باسم الوقائع (Tatsachen) Facts « فالعالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء » (٢٠)، ومن ثم فالواقعة هي الوحدة الاولى التى ينتهى اليها تحليل العالم عنده . وتجنشنتين متفق في هذا التحليل مع كثير من الفلاسفة المعاصرين مثل برتراند رسل وتشارلز بيرس (٢١) ، فرسل كان يرى أن العالم لا يتكون من مجموعة من الأشياء بقدر ما يتكون من مجموعة من الوقائع ، وهو في هذا يقول « أن أول ما أرغب في تأكيده هو أن العالم الخارجي - أى العالم الذى نرمى الى معرفته - لا يمكن وصفه وصفاً كاملاً بواسطة مجموعة من الأشياء المفردة ، بل يجب أن ندخل في اعتبارنا أيضاً هذه الأشياء التى اسميها بالوقائع » وهو المعنى نفسه الذى ذهب اليه بيرس في قوله « أن الواقع يتعلق أولاً بالوقائع ولا يتعلق بالأشياء الا من حيث هي عناصر هذه الوقائع » (٢٢) .

ولقد فقد بعض المعاصرين (٢٣) ذلك التصور الذى يحلل به تجنشتين العالم الى وقائع على أساس أن ذلك التصور يختلف عن وجهة نظر الإدراك العادى أو المشترك Common sense بالنسبة لبنية العالم . إذ أن نظرة الإدراك العادى في هذا الصدد تتلخص في أن العالم انما يتكون من جملة الأشياء الموجودة فيه لو استطعنا أن نحصيها . والواقع أن هذا الاختلاف بين معنى العالم عند تجنشتين ، وبين معناه بالنسبة للفهم العادى أو المشترك

العالم يتكون من وجود وعدم وجود الوقائع الذرية . أى أنه لا يكون العالم الفعلى فقط ، بل هو كذلك العالم الفعلى والعالم الممكن أيضاً .

الا أن تجنشتين لا يوحد توحيداً تاماً بين العالم (welt) World وبين الوجود الخارجي reality (Wirklichkeit) على النحو سالف الذكر ، إذ هو يفرق بينهما على أساس ان (العالم هو مجموع الوقائع الذرية) ، أما الوجود الخارجي فيتكون من (وجود وعدم وجود الوقائع الذرية) ، وبالتالي يصبح العالم هو العالم الفعلى أما الوجود فيصبح هو جملة العالم الفعلى والعالم الممكن معاً .

والواقع أنه ليس هناك تناقض بين المعنيين بل اختلاف في استخدام الألفاظ في أكثر من سياق وهذه إحدى الصعوبات البالغة التي تبدى في فلسفة تجنشتين الاولى المتمثلة في « رسالته » الأمر الذى جعل بعض ألفاظه وعباراته غامضة مبهمه ، وفتح بالتالى المجال أمام امكان تفسيرها تفسيرات مختلفة متعددة (٢٨) .

ويبدأ تجنشتين تحليله للعالم بتعريفه فيقول « أن العالم هو جميع ما هنالك » (٢٩) ، بمعنى أن كل ما هو موجود يدخل في تكوينه . وعلى ذلك فالعالم عنده مركب وليس بسيطاً ، وهو في هذا متفق مع ما يذهب اليه فلاسفة مذهب الكثرة أو التعدد .

ويسمى تجنشتين تلك الأجزاء التى يتكون

Blanshard, B : Reason and Analysis, P. 197.

(٢٨)

(٢٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ١ - صفحة ٦٣ .

(٣٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ١٠١ ، صفحة ٦٣ .

(٣١) C. S. Peirce (١٨٣٩ - ١٩١٤) فيلسوف أمريكى ومؤسس الفلسفة البراجماتية المعاصرة ، انظر بحثنا بعنوان « المنطق الصحيح لشارلز بيرس » بمجلة تراث الانسانية - القاهرة - مايو ١٩٦٩ .

(٣٢) د . عزى اسلام : « لدقيج تجنشتين » ، صفحة ٨٧ .

Stenius, E. : Wittgensteins Tractatus, P. 18.

(٣٣)

وهكذا ينتهى فتجنشتين من تحليل الوقائع الى أبسط أنواعها ، أى الوقائع الذرية ؛ وهى تتسم عنده بعدة سمات يمكن تلخيص أهمها فيما يلي :

١ - ان الوقائع الذرية أبسط ما يمكن أن ينحل اليه الوجود الخارجى أو العالم . بمعنى أننا لو استمررنا فى تحليل العالم ، لوجدناه مركباً من وقائع مركبة ، وهذه اذا حللناها ففد جدها مكونة من وقائع أقل تركيباً ، حتى ننتهى أخيراً الى وقائع بسيطة لا يمكن أن تنحل الى وقائع أبسط منها هى الوقائع الذرية . فاذا قلت مثلاً « القلم على يمين الكتاب » وهو كتاب فى المنطق جاء هذا القول معبراً عن واقعة مركبة تتكون من وجود القلم على يمين الكتاب ، ومن اتصاف الكتاب فى الوقت نفسه بصفة معينة هى أنه كتاب فى المنطق . ولذا فهى يمكن أن تتكون من واقعتين بسيطتين هما : ١ - « القلم على يمين الكتاب » ٢ - و « الكتاب كتاب فى المنطق » (٢٧) .

٢ - على الرغم من كون الوقائع الذرية أبسط وحدات ينتهى إليها تحليل العالم ، إلا أنها فى حد ذاتها تتضمن فعلاً أجزاء ، أى أنها مما يقبل التحليل . وليس فى هذا تناقض . فالواقعة الذرية بسيطة بوصفها أبسط مستوى من الوقائع يمكن أن ينتهى اليه تحليلنا للعالم ، وهى مركبة بمعنى أنها تتكون من أشياء أو بسائط ، وهو فى هذا يقول « ان الوقائع الذرية هى مجموعة موضوعات » (موجودات أو أشياء) (٢٨) .

لكن الأشياء عند فتجنشتين ليس لها وجود

ليس اخلافاً جذرياً . بل انه يزول اذا ما اعتبرنا أن الأشياء things هى الأساس بالنسبة لتصوير كل من وجهتى النظر الى العالم . لأن الوقائع عند فتجنشتين ، ولو انها هى الوحدات الاولى التى ينتهى اليها تحليلنا للعالم ، إلا أنها فى نظره ليست بسيطة - بل مركبة من أشياء - بحيث تعتبر الأشياء عنده هى جوهر العالم (٢٤) .

★ ★ ★

ثانياً : تحليل الوقائع عند فتجنشتين

لا يكاد فتجنشتين يضع تعريفاً محدداً لمعنى الواقعة ، بل انها عنده مما (لا يمكن تعريفها على وجه الدقة ولكن يمكن شرح ما نعنيه بقولنا ان الوقائع هى ما تجعل الفضائرا صادقة أو كاذبة) (٢٥) . وهو يتكلم عن الوقائع من زاويتين : الاولى من حيث البساطة والتركيب ، والثانية من حيث الايجاب والسلب .

أ - من حيث البساطة والتركيب : الواقعة عند فتجنشتين : أما مركبة تتكون هى نفسها من وقائع اخرى أبسط منها ، أى تحتوى على أجزاء هى نفسها وقائع . وفتجنشتين لا يعطى الواقعة التى تكون من هذا النوع اسماً خاصاً بها ، بل يكتفى باستخدام كلمة « واقعة » (Fact) (Tatsache) أو تكون الواقعة بسيطة لا تتكون هى نفسها من وقائع اخرى أبسط منها ، أى لا تحتوى على أجزاء هى نفسها وقائع . ويسمى فتجنشتين الواقعة التى تكون من هذا النوع باسم الواقعة المفردة أو الواقعة الذرية (atomic fact) (Sachverhalt) (٢٦) .

(٢٤) د . عزمى اسلام : « لدفيج فتجنشتين » ، صفحة ٨٨ .

(٢٥) من مقدمة برتراند رسل لرسالة فتجنشتين المنطقية الفلسفية . انظر ترجمتنا العربية صفحة ٣٧ .

(٢٦) انظر فى ترجمة هذا اللفظ بشيء من التفصيل ، كتابنا « لدفيج فتجنشتين » ، صفحة ٩٢ وما بعدها .

(٢٧) المرجع السابق ، صفحة ١٠١ .

(٢٨) رسالة منطقية فلسفية : عبارة رقم ٢٠١ صفحة ٦٣ .

الأشياء في الواقعة الذرية) ، أما صورتها فهي امكان ترابط الأشياء على نحو معين . أى (امكان قيام هذه البنية) . وعلى ذلك فبنية الواقعة الذرية تتعلق بالواقعة نفسها وهى قائمة بالفعل ، أما صورتها فتتعلق بالأشياء التي تتكون منها الواقعة ، وبامكان ترابط تلك الأشياء على هذا النحو أو ذاك (٤٢) .

٦ - الوقائع الذرية ليست ثابتة بل هى متغيرة ، أما الثابت فهو الأشياء التي تتكون منها هذه الوقائع . ويُعبر فنجشتين عن هذا المعنى بقوله ان (الشيء هو الثابت وهو الموجود أما التحول المتغير فهو البناء المركب من أشياء) ، كما ان (التركيبة التي قوامها أشياء هي التي تشكل الواقعة الذرية) (٤٣) . ولتوضيح ذلك يمكن القول : لو كانت أمامنا ثلاثة أشياء هي : ١ ، ب ، ج مرتبة في واقعة ذرية على النحو الآتي : (ب بين أ ، ج) ، فان هذه الواقعة الذرية يمكن أن تتغير بتغير العلاقة الموجودة بين العناصر التي تكونها فتصبح مثلاً (أ بين ب ، ج) وتكون هذه واقعة ذرية جديدة غير الواقعة الذرية الاولى . وقد تتغير هذه الواقعة الجديدة فتصبح (ج بين أ ، ب) وهى واقعة ذرية أخرى تختلف عن الواقعتين السابقتين . وهكذا ظلت أ ، ب ، ج ثابتة ، بينما تغيرت الوقائع الذرية بتغير الروابط بين هذه العناصر الثابتة .

ب - من حيث السلب والايجاب : ان الواقعة الذرية عند فنجشتين ، اما أن تكون موجبة فتمثل ترابط الأشياء على نحو معين في الواقع الخارجى أو سالبة لا تمثل النحو الذي توجد عليه الأشياء في الواقع .

مستقل عن وجود الوقائع التي تدخل في تكوينها اذ (من جوهر الشيء أن يكون مكوناً ممكناً لواقعة ذرية ما) ، وبالتالي فما له وجود هو الوقائع لا الأشياء ، وان كان وجود الوقائع معتمداً على وجود الأشياء . ولعل هذا ما يفسر قول فنجشتين بأن « العالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء » (٣٩) .

٣ - الوقائع الذرية عند فنجشتين مستقل منفصل بعضها عن بعض (فمن وجود أو عدم وجود واقعة ذرية مالا نستطيع أن نستدل على وجود أو عدم وجود واقعة ذرية أخرى) (٤٠) . فنحن لا نستطيع أن نستدل مثلاً عن وجود واقعة ذرية ما ، ولتكن « ق » (القلم أزرق) على وجود الواقعة « ل » (القلم على يمين الكتاب) أو عدم وجود الواقعة « م » (القلم بين الكتاب والمحبرة) ، فليست هناك ضرورة منطقية ولا واقعية تستلزم وجود « ل » أو عدم وجود « م » بناء على وجود « ق » .

٤ - انها تتكون من أشياء مرتبطة بعلاقات ، لا من مجرد مجموعة من الأشياء ، وفي هذا الصدد يقول فنجشتين ان (التركيبة التي قوامها أشياء هي التي تشكل الواقعة الذرية) ، ففى الواقعة الذرية تتشابه الأشياء أحدها بالآخر كحلقات السلسلة (أو) ترتبط بعضها ببعض على نحو محدد (٤١) .

٥ - الواقعة الذرية عند فنجشتين لها بنية Struktur ولها صورة Form . أما بنيتها فهي (الطريقة التي تتشابه بها

(٣٩) المرجع السابق - عبارة رقم ١٠١ - صفحة ٦٣ .

(٤٠) المرجع السابق - عبارة رقم ٢٠٦٢ - صفحة ٦٧ .

(٤١) المرجع السابق - عبارة رقم ٢٠٣١ - صفحة ٦٧ .

(٤٢) ارجع الى مزيد من التفصيل في هذه النقطة الى كتابنا « لدفيج فنجشتين » صفحة ١٠٤ .

(٤٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٠٣ - صفحة ٦٦ .

منفصلان . وهذا يعنى أن القول بعدم وجود ق ٣ يتم صدق قولنا عن العالم ، أى يتم ويكمل صدق قولنا بوجود ق ١ ، ق ٢ ،

★ ★ ★

ثالثاً : تحليل الأشياء

الأشياء بالنسبة لفتجنشتين هى أقصى ما تصل اليه عملية التحليل ، وان لم تكن هى عنده المكونات المباشرة التى يتكون منها العالم ، بل هى المكونات التى تتكون منها الواقعة ، والوقائع هى التى يتكون منها العالم . والأشياء تتسم عند فتجنشتين بعدة سمات ، أهمها :

١ - أنها المفردات أو البسائط التى لا يمكن أن تنحل الى ما هو أبسط منها ، وهو فى هذا يقول (الشئ بسيط) (٤٥) .

٢ - أنها المكونات الأساسية التى تتكون منها الوقائع الذرية اذ (من جوهر الشئ أن يكون مكوناً ممكناً لواقعة ذرية ما) . فالشئ لى يكون شيئاً لا بد أن يكون من الممكن دخوله فى واقعة ذرية ما (وكما لا نستطيع تخيل الأشياء المكانية خارج المكان ولا الأشياء الزمانية خارج الزمان ، فكذلك لا نستطيع أن نتخيل شيئاً ما معزولاً عن امكان ارتباطه بأشياء أخرى . فاذا استطعت أن أتصور شيئاً ما داخلًا فى تكوين واقعة ذرية، فلن أستطيع بعدئذ أن أنصوره مستقلاً عن امكان وجود هذا التكوين) (٤٦) . وكما سمي فتجنشتين من قبل امكان قيام الواقعة باسم صورة الواقعة، فهو كذلك يسمى امكان دخول الشئ فى تكوين واقعة باسم صورة الشئ .

٣ - والأشياء عند فتجنشتين ثابتة ،

أى أن الواقعة الموجبة هى الواقعة الذرية المتحققة أو الموجودة بالفعل ، أما الواقعة الذرية السالبة فهى غير موجودة . وهو فى هذا الصدد يقول ان (وجود الوقائع الذرية أيضاً يسمى بالواقعة الموجبة ، وعدم وجودها يسمى بالواقعة السالبة) (٤٤) .

ولتوضيح ذلك نفترض أن العالم كله يحتوى على ثلاثة بسائط أو أشياء هى أ، ب، ج نسميها على التوالى : ل، م، ن . فى هذه الحالة يمكننا أن نكون القضايا الذرية التالية :

١ - (ل م) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (أ ، ب) ، ولنرمز لها بالرمز ق ١ .

٢ - (م ن) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (ب ، ج) ، ولنرمز لها بالرمز ق ٢ .

٣ - (ل ن) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (أ ، ج) ، ولنرمز لها بالرمز ق ٣ .

ولنفرض الآن أن القضيتين الأوليين (ل م) ، (م ن) فقط صادقتان ، أما القضية الأخيرة (ل ن) فهى كاذبة وبالتالي يكون نفيها صحيحاً أى « - (ل ن) » . فى هذه الحالة سيكون العالم مكوناً من واقعيتين ذريتين فقط هما ق ١ ، ق ٢ بحيث يعبر اتصالهما معاً عن الصدق الموجود فى العالم . لكن فتجنشتين يرى أن وجود الواقعتين الموجبتين ق ١ ق ٢ لا يستنفد كل الصدق الموجود فى العالم ، لأنه من الصدق أيضاً القول بأن : « - (ل ن) » ، أى أن نقول بأن ق ٣ غير موجودة . أى أن (أ ، ج) لا يرتبطان بعلاقة ما ، بل هما

(٤٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٦ - صفحة ٦٧ .

(٤٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٢ - صفحة ٦٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢١٢١ - صفحة ٦٤ .

بصفات معينة وهي على حدة ، بل لا بد من دخولها في تكوين واقعة من الوقائع حتى يمكن الحديث عنها ووصفها بكلاً وكذا . ولعل هذا يفسر قول فتجنشتين في كتابه «المذكرات» (بأننا لا نعرف الأشياء البسيطة معروفة مباشرة) (٥١) .

رابعا : تحليل اللغة

كان تحليل اللغة هو الهدف الأساسي من فلسفة فتجنشتين بصفة عامة ، فهو يقول في مقدمة كتابه « الرسالة المنطقية الفلسفية » عن هذا الكتاب « انه كتاب يعالج مشكلات الفلسفة ، ويوضح - فيما اعتقد - أن الذي دعا الى اثاره هذه المشكلات هو أن منطق لغتنا يساء فهمه . ويمكن أن نلخص معنى الكتاب كله على نحو قريب مما يلي : أن ما يمكن قوله على الإطلاق، يمكن قوله بوضوح ، وأما ما لا نستطيع أن نتحدث عنه ، فلا بد أن نصمت عنه . وعلى ذلك فالكتاب يستهدف اقامة حد للتفكير ، أو هو على الأصح لا يستهدف اقامة حد للتفكير، بل للتعبير عن الأفكار ولذا فان هذا الحد يمكن أن يوضع فقط بالنسبة للغة ، أما ما يكون في الجانب الآخر من هذا الحد ، فسيبعد ببساطة شيئاً لا معنى له » (٥٢) .

أى أن فتجنشتين يهدف من وراء تحليل اللغة الى معرفة الحدود التي يجب أن تستخدم فيها بطريقة ذات معنى ، والا كانت لغتنا مجرد لغو لا معنى له . وقد حاول أن يطبق

فالشياء (هو الثابت وهو الموجود) ، أما ما يتغير ويتحول فهو الوقائع .

٤- ويترتب على ذلك أن تكون الأشياء باقية الى الأبد everlasting خالدة immortal لأنها بسيطة لا تنقسم الى الأجزاء ، وما ينقسم الى أجزاء هو ما يمكن فساد ، أما ما لا ينقسم فهو باق على حاله ثابت لا يتغير أو يزول (٤٧) .

٥ - وحيث أن الأشياء ثابتة باقية خالدة بسيطة لا تنقسم ، وبما أنها هي مكونات الوقائع الذرية ، وبما أن الوقائع الذرية هي مكونات العالم ، فانه يلزم عن ذلك أن تكون الأشياء هي الأساس الأول الذي يقوم عليه العالم ، أو هي كما عبر فتجنشتين « تكون جوهر العالم » (٤٨) .

٦ - ان الأشياء عند فتجنشتين ، لكونها بسيطة غاية البساطة ، فهي لا تتصف - وحدها - بأية صفة من الصفات التي يمكن ملاحظتها ، انما تتصف بهذه الصفة أو تلك أثناء وجودها في واقعة ما ، لأن الصفات المادية (تنشأ أول ما تنشأ نتيجة لتشكيل الأشياء) (٤٩) في الواقعة .

وبما أن امكان دخول الشيء في واقعة ما ، (لا بد أن يكون كامناً في طبيعة الشيء ذاته) ، فان معنى ذلك أن اتصاف الشيء بصفة معينة يكون أمراً كامناً في طبيعته . وهذا ما جعل فتجنشتين يصرح بأن «الأشياء لالون لها» (٥٠) ، بمعنى أنها عارية عن الصفات وليس بمعنى أنها عديمة اللون فقط ، بحيث لا تتصف

Pitcher, G. : The Philosophy of Wittgenstein, 123.

(٤٧)

(٤٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٠.٢١ - صفحة ٦٥ .

(٤٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠.٢٣١ - صفحة ٦٦ .

(٥٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠.٢٣٢ - صفحة ٦٦ .

Wittgenstein, L : Notebooks, P. 50.

(٥١)

(٥٢) من مقدمة فتجنشتين « للرسالة » - الترجمة العربية صفحة ٥٩ .

ذلك بقوله (هكذا ينشأ بسهولة أهم أنواع الخلط الفكرى الذى تمتلىء به الفلسفة كلها) ، ومن ثم فإننا « لكى نتحاشى هذه الأخطاء : علينا أن نستخدم جهازاً من الرموز يستبعداها ، ويكون ذلك بعدم استخدامنا العلامة (أى اللفظ) الواحدة فى رموز مختلفة ، وبعدم استخدامنا للعلامات بطريقة واحدة فى حين أنها تكون ذات دلالات مختلفة . اعنى أن جهازنا الرموزى الذى ينبغى استخدامه ، لا بد له أن يساير قواعد التركيب المنطقى » (٥٥) .

٢ - الخلط بين التصورات الصورية وبين تصوراتنا عن الأعلام ، ذلك الخلط الذى (كان يملأ المنطق القديم كله) (٥٦) والذى طالما أدى الى كثير من المشكلات فى الفلسفة وخاصة الميتافيزيقا . وذلك راجع عنده الى عدم التفرقة أو التمييز بين التصور الصورى (أى التصور الكلى) وبين تصوراتنا عن اسم العلم ، أى بين المعنى الكلى واللفظ الذى نعبر به عنه من جهة ، وبين الأسماء التى تشير مباشرة الى أشياء مفردة فى الواقع الخارجى من جهة أخرى ، فنظن أن الاثنين متشابهان فى الدلالة ونصف كلاهما بما نصف به الآخر ، أو نضع كلاهما فى نفس السياق الذى نضع فيه الآخر متصورين أنه طالما كان أحدهما ذا معنى فى سياق ما ، فسيكون للآخر كذلك معنى إذا وضع فى السياق نفسه أو فى سياق آخر مشابه . فإذا قلت أن محمداً موجود وأن علياً موجود ، أقول كذلك أن الانسان موجود ، فأصف التصور الكلى « انسان » بما وصفت به الأفراد التى تنتمى اليه . ومن ثم يبدأ الفيلسوف البحث عن ذلك الانسان الكلى ، فان لم يجده فى هذا العالم ، بحث عنه فى عالم آخر مثل عالم المثل عند أفلاطون .

فتجنشتين ذلك بالنسبة لعبارات اللغة التى تصاغ فيها المشكلات الفلسفية بعامة والميتافيزيقية بخاصة وانتهى الى (أن معظم القضايا والأسئلة التى كتبت عن امور فلسفية ليست كاذبة ، بل هى خالية من المعنى . فلسنا نستطيع إذن أن نجيب عن أسئلة من هذا القبيل ، وكل ما يسعنا هو أن نقرر عنها أنها خالية من المعنى . فمعظم الاسئلة والقضايا التى يقولها الفلاسفة انما تنسأ عن حقيقة كوننا لا نفهم منطق لغتنا ... واذن فلا عجب اذا عرفنا أن أعمق المشكلات ليست فى حقيقتها مشكلات على الإطلاق) (٥٢) . وهكذا تصبح الفلسفة كلها عنده مجرد نقد أو تحليل للغة .

ويفسر فتجنشتين كيفية نشأة القضايا الميتافيزيقية عن سوء فهم منطق اللغة ، الذى يرد الى عدة عوامل ، أهمها عنده :

١ - الخلط بين الصورة المنطقية الظاهرة للقضايا وبين صورتها الحقيقية ، وهو يشرح ذلك بالمثال التالى : (غالباً ما يحدث فى لغة الحياة اليومية أن نجد الكلمة الواحدة نفسها تكون ذات معنيين مختلفين ... أو أن نجد كلمتين لكل منهما دلالة مختلفة عن الأخرى ومع ذلك فهما تستخدمان بشكل واضح بطريقة واحدة معينة فى القضية . مثال ذلك أن ترد كلمة « يكون » فى القضية على أنها الرابطة (بين الموضوع والمحمول) كما قد ترد علامة للتساوى ، وكذلك قد ترد تعبيراً عن الوجود ... ففى القضية « الأخضر أخضر » حيث تكون الكلمة الاولى اسم علم ، والثانية صفة ، فهنا لا يقتصر الأمر على أن يكون للكلمتين معنيين مختلفان ، بل انهما كذلك رمزان مختلفان (٥٤) . ويعقب فتجنشتين على

(٥٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٤٠٠٣ - صفحة ٨٣ .

(٥٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٠٣٢٣ - صفحة ٧٨ .

(٥٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٠٣٢٥ - صفحة ٧٨ .

(٥٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤١٢٦ - صفحة ٩٥ .

شيئاً آخر ، بل هما الاثنان عنده شيء واحد ، أو بتعبير آخر هما وجهان مختلفان لعملية واحدة . وهو في هذا يقول : (ان اللغة هي مجموع القضايا) ، والقضايا افكار في الذهن (فالفكر هو القضية ذات المعنى) (٥٩) كما أن الفاظ القضية هي (فكرة حين نطبقها ونحلل مضمونها) . ولقد أكد فثجشثين هذا المعنى في فلسفته المتأخرة المتمثلة في كتابه « أبحاث فلسفية » برفضه النظرية التقليدية في الفلسفة التي يزعم دعائها ان هناك فصلاً بين الفكر وبين اللغة ، بحيث توجد الفكرة في الذهن أولاً ثم نعبّر عنها بعد ذلك بالألفاظ المناسبة . فاللغة عند فثجشثين ليست بعدية بل هي متآنية متزامنة مع الفكر ، ومن ثم فلا وجود لعمليات عقلية مستقلة أو منفصلة عن سلوكنا اللغوي الفعلي أو وراء هذا السلوك ، وأن العملية العقلية هي ذلك السلوك أو أنها تتكون منه . وفي هذا الصدد يقول فثجشثين (ان التفكير ليس عملية غير جسمية تؤدي الى الكلام أو تنفصل عنه) (٦٠) بل انها أشبه ما تكون بظل الانسان الذي لا ينفصل عنه .

للغة عند فثجشثين في فلسفته الاولى وظيفة تختلف عن وظيفتها في فلسفته المتأخرة . فوظيفتها في فلسفته الاولى هي تصوير أو رسم الواقع الخارجي ، وهو في هذا يقول (ان القضية رسم للوجود الخارجي ، هي نموذج للوجود الخارجي على النحو الذي نعتقد أنه عليه) (٦١) ويفسر ذلك بقوله : (ان كل اسم واحد يقابله شيء واحد ، والاسم الآخر يقابله شيء آخر ، ثم ترتبط هذه

٣ - الخلط بين ما يمكن قوله وبين ما لا يمكن قوله بل اظهره فقط ، والا تجاوزنا حدود اللغة ذات المعنى . ويمثل فثجشثين لذلك بأمثلة عديدة أهمها : استحالة التعبير عن صورة التمثيل بين القضية وبين الواقعة التي تمثلها تلك القضية . فقد ذهب فثجشثين الى ضرورة وجود شيء من الهوية بين الرسم (أى القضية) وبين المرسوم (أى الواقع) ، حتى يتسنى لأحدهما أن يكون رسماً للآخر بأى معنى من المعاني . وهو في هذا الصدد يقول ان (الذى لا بد ان يكون في الرسم مشتركاً بينه وبين الوجود الخارجى لكى يتسنى له أن يمثله . . هو صورة ذلك التمثيل) ، (ومع ذلك فالرسم لا يستطيع أن يمثل ما فيه من صورة للتمثيل ، انما يعرضه) لأن الرسم (لا يستطيع أن يضع نفسه خارج الصورة التي يؤدي بها عملية التمثيل) (٥٧) . وبعبارة أخرى فان الصورة المنطقية المشتركة بين بنية القضية وبين بنية الواقعة التي تمثلها لا يمكن أن تكون في ذاتها شيئاً يقال في اللغة . فالقضايا «لا تستطيع أن تمثل الصورة المنطقية: انما تعكس هذه الصورة نفسها في القضايا . وما يعكس نفسه في اللغة» لا تستطيع اللغة أن تمثلها وما يعبر عن نفسه (بنفسه) في اللغة بالتجلى ، لا نستطيع نحن أن نعبر عنه بواسطة تلك اللغة » (٥٨) .

ان المعنى الأساسى الذى نجده للغة في فلسفة فثجشثين بصفة عامة هو أنها مرتبطة بالفكر أو هي الفكر . فهو لا يفصل بينهما على نحو يجعل من أحدهما شيئاً ، ومن الآخر

(٥٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢١٧٤ - صفحة ٦٩ .

(٥٨) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤١٢١ - صفحة ٩٣ .

(٥٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤ - صفحة ٨٢ .

Wittgenstein, L : Philosophical Investigations, sec. 339, P. 109.

(.٦٠.)

(٦١) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٤٠١ - صفحة ٨٤ .

مجموع القضايا) . والقضية هي المعنى الذى يفهم من العبارة أو الجملة اللغوية ، التى يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب . ولقد تناول فتجنشتين القضايا فى « رسالته » بتحليل من أكثر من زاوية لكنه لم يعرض لمثل ذلك فى فلسفته المتأخرة لأن تناوله إياها كان مختلفاً . هذا ويمكن تصنيف القضايا عند فتجنشتين طبقاً لتحليلاته المختلفة على النحو الآتى :

(أ) تصنيف القضايا من حيث الكم :

أى تصنيفها طبقاً لعدد المصادقات التى يصدق عليها الحكم الموجود فى القضية . والمصادقات بالنسبة لفتجنشتين ليست أشياء أو مفردات ، بل هى وقائع مكونة من أشياء طالما أن الأشياء عنده لا توجد وجوداً مستقلاً فى العالم الخارجى ، بقدر ما توجد وهى مترابطة فى وقائع معينة . ولذا يمكننا أن نقسم القضايا من حيث الكم عنده الى نوعين رئيسيين هما :

١ - قضايا تتعلق كل منها بواقعة ذرية واحدة فقط ، مثل القول : (سقراط مفكر) أو (القلم على يمين الكتاب) ويسمىها فتجنشتين بالقضايا الأولية Elementarsätze ويسمىها « رسل » باسم القضايا الذرية atomic propositions بوصفها مناظرة للوقائع الذرية التى ترسمها هذه القضايا . وهذا النوع من القضايا هو الذى يمكن مقارنته بالوجود الخارجى مباشرة ، وبالتالي يتوقف صدقها أو كذبها على مدى تصويرها لحالة الأشياء فى الوقائع الذرية التى تقارن بها .

٢ - قضايا لا تتعلق كل منها بواقعة ذرية واحدة ، بل أكثر - وهى عنده على نوعين :

الاسماء بعضها ببعض بحيث يجيء الكل بمثابة رسم واحد يمثل الواقعة الذرية) ، وعلى ذلك (فالوجود يقارن بالقضية) ، بمعنى أن (القضايا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة بكونها رسوماً للوجود الخارجى) أى باعتبارها (وصفاً لواقعة من الوقائع) (٦٢) التى ينحل إليها العالم . والواقع أن فكرة فتجنشتين عن اللغة من حيث هى رسم أو تصوير للوجود الخارجى - أو ما يسمى بنظريته التصويرية للغة - كانت متفقة تماماً وفكرته عن التوازى الذى يجب أن يتحقق بين اللغة من جانب وبين العالم الخارجى من جانب آخر . فكما أن العالم ينحل الى وقائع ، فكذلك اللغة تنحل الى قضايا . وكما أن الوقائع تنحل الى قضايا أولية . وكذلك القضايا تنحل الى قضايا أولية . وكما أن الوقائع الذرية تتكون من أشياء بسيطة لا يمكن تحليلها بل تسميتها فقط ، فكذلك تتكون القضايا الأولية من أسماء بسيطة لا يمكن تعريفها بغيرها ، بل هى تشير مباشرة الى أشياء . لكن فتجنشتين تخلص عن نظريته التصويرية للغة بعد ذلك حين تخلص عن نظريته الذرية المنطقية .

أما وظيفة اللغة فى فلسفة فتجنشتين المتأخرة ، فلم تعد هى تصوير العالم أو تمثيل وقائعه ، بل أصبحت هى وسيلة التفاهم مع الآخرين بطريقة ذات معنى ، والناتج فيهم ، على نحو يساعد على سرعة الفهم ويؤدى الى زيادة فى المشكلات المترتبة على سوء فهم منطقها .

★ ★ ★

خامساً - تحليل القضايا :

يلذهب فتجنشتين الى اننا نعبر عن أنفسنا بواسطة القضايا ، ولذا فاللغة عنده (هى

ق	ل	(ق . ل)
ص	ص	ص
ص	ك	ك
ك	ص	ك
ك	ك	ك

(ص) تعنى ان القضية صادقة)

(ك) تعنى ان القضية كاذبة)

مما سبق يتضح أن القضايا الأولية عند فتجنشتين هي الأساس الأول الذي نقيم عليه كل تعرف للصدق أو الكذب في كافة قضايانا . ولذا فهي التي يركز عليها فتجنشتين ويحللها بشيء من التفصيل أكثر من غيرها .

والقضايا الأولية عند فتجنشتين تتسم بعدة

سمات أهمها :

١ - ان القضية الأولية عنده هي آخر وأبسط ما نصل اليه من تحليل اللغة ، ومع ذلك فهي تكون من أجزاء . لكن هذه الأجزاء ليست قضايا انما هي أسماء . والأسماء عنده لا معنى لها ، لكن لها دلالة Bedeutung بوصفها تشير مباشرة الى الأشياء الموجودة في العالم الخارجي . فاذا ترابطت هذه الأسماء في وحدة لغوية بسيطة (أى في قضية أولية) أصبح لهذه الوحدة الأولية معنى . وهو في هذا يقول : (ليس لشيء معنى الا القضية) ، فلا يكون لاسم معناه ، الا وهو في سياق قضية ما (٦٤) ، وعلى ذلك يمكن القول بأن القضية الأولية عند فتجنشتين ، هي الوحدة الاولى ذات المعنى التي يمكن أن تنحل اليها اللغة .

٢ - ان القضايا الأولية تثبت عند فتجنشتين وجود الوقائع الذرية ، وهو في هذا يقول (ان أبسط قضية ، أى القضية

-قضايا مركبة (composite)

Zusammengesetzte ويسمى ارسال باسم molecular ، وتحدث عما هو مركب من واقعيتين أو أكثر . أو بعبارة أخرى ، هي التي تتكون من قضيتين أوليتين أو أكثر مثل : (سقراط حكيم وأفلاطون تلميذه) ، أو مثل (القلم على يمين الكتاب وهو قلمي) .

- قضايا التعميم (general) Allgemeine

أو القضايا الكلية مثل (الانسان مفكر) . وعلى الرغم مما بين هذين النوعين من القضايا من اختلاف الا أنهما يتشابهان (فالقضية التامة التعميم تشبه كل قضية مركبة أخرى) (١٣) ، على نحو يبرر جمعهما في فئة واحدة عنده هي فئة القضايا التي لا تتكلم عن واقعة ذرية واحدة .

والواقع ان مثل هذه القضايا عند فتجنشتين ليست في حقيقتها قضايا ، بل هي أقرب الى دالات الصدق ، أى (دالات صدق للقضايا الأولية) بمعنى ان مثل هذه القضايا لا تكون صادقة أو كاذبة على حدة ، بل ان صدقها أو كذبها انما يتوقف على صدق أو كذب القضايا الأولية المكونة منها . وهكذا فان علينا في كل مرة نحاول فيها معرفة صدق دالة قضية ، أن نلجأ الى تحليلها الى القضايا الأولية التي تتكون منها أولاً ، وبناء على معرفة امكانات صدق هذه القضايا الأولية يمكن أن نحكم على مدى صدقها أو كذبها . ولناخذ مثلاً لذلك دالة الصدق التالية : (ق . ل) التي نتبين أنها لا تصدق الا في حالة واحدة فقط ، هي التي تكون فيها كل من « ق » ، « ل » صادقة وهذا ما يتضح من الجدول التالي :

(٦٣) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٦١هـ - صفحة ١٢ .

(٦٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٠٣ - صفحة ٧٥ .

للقضايا الأولية (٦٩) . فبناء على صدق أو كذب « ق » ، « ل » مثلاً يمكننا أن نعرف صدق أو كذب الدالة (ق ٧ ل) (٧٠) . وبهذا تعتبر « ق » وكذا « ل » هي أسس صدق أو كذب تلك الدالة في جميع امكاناتها ، وذلك يتضح من الجدول التالي الذي لا تكذب فيه الدالة الا في حالة واحدة هي كذب « ق » ، « ل » معاً :

ق	ل	ق ٧ ل
ص	ص	ص
ص	ك	ص
ك	ص	ص
ك	ك	ك

(ب) تصنيف القضايا من حيث الصدق والكذب :

والقضايا عند فتجنشتين - من هذه الزاوية - على ثلاثة أنواع :

١ - قضايا تحصيل الحاصل Tautological propositions وهي صادقة بالضرورة ، أي صادقة في جميع الظروف الممكنة ولا يمكن تصورها على أنها كاذبة على الإطلاق . ويمثل لها فتجنشتين بالقضايا المنطقية والقضايا الرياضية ، مثل قضايا الهوية (١ هي ١) أو مثل القضية الرياضية البسيطة التالية ($2 + 2 = 4$) . وهي عند فتجنشتين تلك القضايا التي لا تقول شيئاً جديداً ، بل تكرر ما تقوله على نحو أو آخر .

الأولية ، تثبت وجود واقعة ذرية ما (٦٥) وذلك إذا كانت القضية صادقة . وهذا ما يعبر عنه بقوله (إذا كانت القضية الأولية صادقة ، كانت الواقعة الذرية موجودة ، وإذا كانت كاذبة ، لم يكن للواقعة الذرية وجود) (٦٦) .

٣ - ان جميع القضايا الأولية موجبة وليست سالبة ، حتى انه ليذهب الى القول بأن القضية السالبة ، هي في حقيقتها ليست قضية ، بل دالة ، بمعنى أن صدقها أو كذبها انما يتوقف على صدق أو كذب التفذية الموجبة الأصلية .

٤ - ان جميع القضايا الأولية مستقلة الواحدة منها عن الاخرى منطقياً (فلا تتضمن أية قضية ذرية قضية ذرية أخرى ولا تتناقض معها) . ولذا فكل استدلال منطقي انما يتعلق بالقضايا غير الذرية (٦٧) . وهذه نتيجة ضرورية تلزم عن القول بأن القضية الأولية تصور الواقعة الذرية وتثبت وجودها ، وبما أن الوقائع الذرية منفصلة مستقلة بعضها عن بعض فكذا تكون القضايا المعبرة عنها (فلا يمكن الاستدلال على أية قضية أولية ، من قضية أولية أخرى) (٦٨) .

٥ - ان القضايا الأولية هي (المتفريات التي تخلع الصدق على القضايا) أو (التي تعطى الدالات معناها) ، بمعنى أنها هي أسس صدق الدالات ، أي أنها هي التي يتوقف على صدقها أو كذبها ، صدق أو كذب الدالة المتعلقة بها ، طالما أن (القضايا عبارة عن دالات صدق

(٦٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢١ - صفحة ٩٩ .

(٦٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٥ - صفحة ١٠٠ .

(٦٧) من مقدمة برتراند رسل لرسالة فتجنشتين المنطقية الفلسفية . انظر ترجمتنا العربية صفحة ٣٩ .

(٦٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ١٣٤ - صفحة ١١٢ .

(٦٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٥ - صفحة ١٠٧ .

(٧٠) أي « ق أو ل » ، وتعني ان تكون « ق » صادقة او « ل » صادقة او هما معاً صادقتين .

فتجنشتين وفلسفة التحليل

الآن لو كانت لدينا قضية ثالثة ولكن هي « م » وأردنا أن نعرف شروط صدقها ، وجب أن نعرف مدى اتفاقها أو اختلافها مع امكانات صدق القضيتين الاوليين ، أى « ق » ، « ل » ، أى أن نعرف مدى اتفاق أو اختلاف « م » مع كل امكان من الامكانات الأربعة سألقة الذكر . وهكذا يرتب فتجنشتين شروط الصدق الخاصة بالقضايا في سلسلة واحدة على نحو يجعل في أول المسلسلة جميع الحالات التى تتفق فيها القضايا مع امكانات صدق القضايا الأولية ، ويجعل في نهاية المسلسلة جميع الحالات التى تختلف فيها القضايا مع امكانات صدق القضايا الأولية . وهو في هذا الصدد يقول : (ومجموعات شروط الصدق المتعلقة بامكانات صدق أى عدد من القضايا الأولية يمكن ترتيبها في سلسلة واحدة) (٧٢) ثم يستطرد قائلا (وهناك حالتان متطرفتان من بين مجموعات شروط الصدق : حالة تكون فيها القضية صادقة بالنسبة لكل امكانات صدق القضايا الأولية ، واننا بهذا نقول ان شروط الصدق هى تحصيل حاصل . وفي الحالة الثانية تكون القضية كاذبة بالنسبة لكل امكانات الصدق ، وبهذا تكون شروط الصدق متناقضة بذاتها . في الحالة الاولى تسمى القضية بقضية تحصيل الحاصل ، وفي الحالة الثانية نسميها بقضية التناقض) (٧٣) .

فاذا كانت القضية « م » هى القضية القائلة بأن (س هى س) فاننا نلاحظ أنها تصدق بالنسبة لجميع امكانات صدق « ق » ،

والواقع ان تحليل فتجنشتين لهذا النوع من القضايا يربط أساساً بفكرته عن شروط صدق (truth- conditions) Wahrheitsbedingungen القضايا ، وبالتالي بامكانات صدق (truth- possibilities) Wahrheitsmöglichkeiten القضايا الأولية ، لأن (امكانات صدق القضايا الأولية هى شروط صدق أو كذب القضايا) (٧١) . لكن (امكانات صدق القضايا الأولية تعنى امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الذرية) ، اذن يمكننا أن نستنتج من ذلك أن شروط صدق أو كذب القضايا ، هى نفسها امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الذرية . ولنضرب لذلك مثلاً يوضح فكرة فتجنشتين : لو فرضنا أن لدينا العدد « ن » من الوقائع الذرية ، كان عدد امكانات وجود وعدم وجود الوقائع هو (٢ⁿ) . فاذا كانت قيمة « ن » هى « ٢ » ، كان عدد امكانات الوجود وعدم الوجود هو (٢^٢) = ٤ .

ولو اننا عبرنا عن الوقائع الذرية بقضايا أولية ، لحصلنا على قضيتين اوليين ، نفرض انهما « ق » ، « ل » ، وبالتالي نحصل على امكانات صدق القضيتين الاوليين ، وعددها أربعة وهو مساو لعدد امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الذرية ، وذلك ما يتضح من الجدول التالى :

	ق	ل
١	ص	ص
٢	ص	ك
٣	ك	ص
٤	ك	ك

(٧١) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٤٤١ - صفحة ١٠٢ .

(٧٢) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤٤٥ - صفحة ١٠٤ .

(٧٣) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤٤٦ - صفحة ١٠٤ .

« ق » ، « ل » ، « ل » . وهذا ما يتضح من العمود رقم (٢) في الجدول التالي :

ق	ل	س = س
ص	ص	ك
ص	ك	ك
ك	ص	ك
ك	ك	ك

(٢)

أما لو اخذنا هذه القضية « م » ولتكن (أخى ليس هو أخى) بالنسبة لامكان صدق القضية « ق » (أخى موجود بالمنزل) فسنجد أن القضية « م » كاذبة دائماً سواء كانت القضية « ق » صادقة أو كاذبة ، وذلك ما يتضح من الجدول التالي :

ق	س = س
ص	ك
ك	ك

٣ - القضايا التركيبية : وهى التى يمكن تصورها على أنها صادقة ، كما يمكن تصورها على أنها كاذبة - ويتمثل هذا النوع من القضايا عند فتجنشتين فى القضايا العلمية أو التجريبية - ويكون حكمنا على مثل هذه القضايا بالصدق أو بالكذب بناء على مدى تصويرها للواقع الخارجى .

★ ★ ★

تحليل الألفاظ (الأسماء) :

يشكل تحليل الألفاظ مبحثاً رئيسياً وهاماً فى فلسفة فتجنشتين بصفة عامة ، وإن كانت طريقة تحليله أياها مختلفة فى فلسفته الأولى عنها فى فلسفته المتأخرة .

« ل » ، وهذا ما يتضح من العمود رقم (١) فى الجدول التالي :

ق	ل	س = س
ص	ص	ص
ص	ك	ص
ك	ص	ص
ك	ك	ص

(١)

ولنأخذ لذلك مثلاً قضية واحدة أصلية هى القضية « ق » ، وليكن معناها أن (أخى موجود بالمنزل) فهذه القضية إما أن تكون صادقة أى يكون أخى موجوداً بالمنزل فعلاً أو أن تكون كاذبة فلا يكون أخى موجوداً بالمنزل . فإذا ما قالت القضية (أن أخى هو أخى) ، جاء هذا القول صادقاً سواء كان أخى موجوداً بالمنزل (أى فى حالة صدق « ق ») أو لم يكن موجوداً بالمنزل (أى فى حالة كذب « ق ») . ويمكن التعبير عن ذلك كما يلي :

ق	س = س
ص	ص
ك	ص

٢ - قضايا التناقض : وهى قضايا كاذبة بالضرورة ، أى كاذبة فى جميع الظروف الممكنة ولا يمكن تصورها صادقة على الإطلاق أو هى التى تكون كاذبة دائماً بالنسبة لجميع امكانات صدق أو كذب القضايا الأولية الخاصة بها مثل : (١ = ٢) أو (١ هـ هى ب وأيضاً ب) (٧٤) . فإن كانت القضية « م » هى القضية القائلة بأن (س = س) ، فإننا نلاحظ أنها تكذب بالنسبة لجميع امكانات صدق

والأسماء عند فتجنشتين هي علامات بسيطة ، طالما أنها تشير إلى أشياء بسيطة ، وهو في هذا يقول (والعلامات البسيطة المستخدمة في القضايا هي التي ادعوها بالأسماء) . كما يُعبر عن المعنى نفسه بقوله (أما الاسم فلا يمكن تحليله أكثر من كونه اسماً بذكر أى تعريف له ، لأنه علامة أولية) (٧٨) .

وكما أن الواقعة الدرية ليست مجرد مجموعة من أشياء ، بل هي عدد من الأشياء مترابطة على نحو معين يمثل بنيتها ، فذلك القضية الأولية (أو علامة القضية الأولية) ليست مجرد مجموعة مترابطة من الأسماء (بل هي ارتباط أو تسلسل بين أسماء) (٧٩) .

وعلى الرغم من أن الأسماء عند فتجنشتين هي أبسط مكونات تكون منها القضايا ، إلا أنها ليست أبسط مكونات تنحل إليها اللغة ذات المعنى . ويلزم عما سبق أن الأسماء تكون بلا معنى (sin) sense (Bedeutung) فقط لأن (الاسم يدل على شيء) ، ودلالة الاسم عند فتجنشتين هي تمثيل الاسم لمسامه (فالاسم الوارد في القضية يمثل الشيء) ، كما يقول أيضاً في هذا (ولا يسعني إزاء الأشياء إلا أن اسمها ، فيكون لكل منها علامة تمثلها) (٨٠) .

هذا ويفرق فتجنشتين بين الاسم بوصفه علامة أولية بسيطة وبين الرمز : علي أساس أن الرمز هو أحد أجزاء القضية الذي يعطى لها معنى ، فيقول أن (كل جزء من أجزاء

أ - فهو في فلسفته الأولى يرى أن القضايا يتم التعبير عنها بالفاظ أو كلمات هي ما يسمى بعلامة القضية (ففي القضية يجيء الفكر معبراً عنه في صورة تدركها الحواس) (٧٥) ، (وساسمى العلامة التي أعبر بها عن الفكر بعلامة القضية) (٧٦) . وكأنه بذلك يفرق بين القضية من حيث هي المعنى القائم في الذهن الذي نرسم به الواقع الخارجى ، وبين علامة القضية بوصفها القوالب المحسوسة ، أى الالفاظ والكلمات - منطوقة أو مكتوبة - التي تعبر بها عن الرسم (أى القضية) .

وعلامة القضية عند فتجنشتين تتكون من عدة علامات بعضها ما نسميه بالأسماء وهي التي تدل على الأشياء (أى الالفاظ الشئئية object-words) ، وبعضها الآخر لا يسمى شيئاً إنما تكون وظيفته ربط هذه الأسماء بعضها مع بعض (أى الالفاظ البنائية أو العلاقية) . وهكذا لو كان لدينا القول التالى (القلم على يمين الكتاب) لكان كل من اللفظين « القلم » و « الكتاب » له ما يشير إليه ويسميه في الواقع الخارجى . أما « على يمين » فليس لها في الواقع الخارجى شيء تصدق عليه أو تشير إليه ، إنما هي تعبر عن العلاقة التي تربط بين الأشياء . وكما أن أساس تكوين الواقعة هو الأشياء ، بينما تعتمد بنيته الواقعية على العلاقات التي تقوم بين الأشياء ، فذلك الحال في القضية ، أساسها هو الالفاظ الشئئية أى المعبرة عن الأشياء ، أما بنيتها فتتوقف على هذه الالفاظ العلاقية أو البنائية (٧٧) .

(٧٥) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٣١ - صفحة ٧١ .

(٧٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣١٢ - صفحة ٧٢ .

(٧٧) ارجع الى هذا بالتفصيل في كتابنا « لدفيج فتجنشتين » ، صفحة ٢٥٩ .

(٧٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٣٢٦ ، صفحة ٧٥ .

(٧٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤٢٢ - صفحة ٩٩ .

(٨٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٢٢١ - صفحة ٧٤ .

لو زال معنى الاسم لما كان هناك أى معنى
لقولنا ان « س قد مات » (٨٢) .

وهكذا أصبح فتجنشتين يفرق بين معنى
الاسم ، وبين المسمى الذى يحمل الاسم ، بعد
أن كان يربط بينهما فى فلسفته الاولى . اذ
أصبح الشيء أو المسمى بالاسم هو ما يقابل
الاسم ، ولكنه لا يكون معناه ، لأن معنى الاسم
يتحدد وفقاً لشيء آخر غير وجود مسماه ،
وذلك هو النحو الذى يستخدم عليه اللفظ أو
الاسم فى اللغة بطريقة ذات معنى .

وهذا يعنى أن فتجنشتين أصبح لا يفصل
بين معنى اللفظ وبين استخدامه فى اللغة
ذات المعنى ، وفى هذا الصدد يقول (ان شرح
معنى الكلمة يكون باظهار كيفية استخدامها) ،
حتى يشبه فتجنشتين الألفاظ والأسماء
حين نهجرها ولا نستخدمها بالجشث الميتة
فيقول (ان كل علامة تبدو فى حد ذاتها كما
لو كانت شيئاً ميتاً لا حياة فيه . وما الذى
يعطى لها الحياة ؟ انها تكون شيئاً حياً أثناء
استخدامها ، فهل دبت الحياة فيها بهذا
الشكل ؟ أم ان الاستخدام نفسه هو
حياتها ؟) (٨٤) .

لكن استخدام الألفاظ فى اللغة ، ليس مطلقاً ،
بل هو محدود بقواعد الألعاب ، لذا يسمى
فتجنشتين طرق استخدام الألفاظ ، بالألعاب
اللغة . ويمثل لذلك بلعبة الشطرنج : فقطع
الشطرنج تشبه الألفاظ التى نستخدمها فى
اللغة . وكما أن كل قطع الشطرنج تتحرك
وفقاً لقواعد معينة هى قواعد هذه اللعبة ،
فكذلك يكون استخدامنا للألفاظ تبعاً لقواعد
معينة تحكم استخدامنا للغة .

قضية ما ، يحدد معناها ، ساسميه تعبيراً
« أو رمزاً » (٨١) . ولما كنا نعبر عن القضية
بواسطة علامات معينة هى الأسماء ، كان معنى
الرمز فى هذه الحالة أنه بمثابة العلامة أو
مجموعة العلامات التى تكون جزءاً من علامة
القضية . وعلى ذلك فالرمز يتكون من علامة
أو عدة علامات بينما تكون العلامة جزءاً من
الرمز . وبما أن العلامة هى الاسم ، اذن
فالاسم جزء من الرمز ، أو هو (ذلك الجزء
من الرمز الذى يمكن ادراكه بالحواس) .

ب - أما تحليل فتجنشتين فى فلسفته
المتأخرة للأسماء فيختلف ، خاصة بعد أن تخلى
عن فكرته عن الذرية المنطقية وما ترتب عليها
من ايجاد توازن بين الأشياء من جهة والأسماء
من جهة اخرى . فهو يذهب فى كتابه « أبحاث
فلسفية » الى :

انه ليس من الضروري أن يكون لكل اسم
مسمى خارجي نشير اليه ونقول هو هذا ،
اذ أننا قد نستخدم الاسم أحياناً بدون وجود
شيء أو مفرد يحمل هذا الاسم (٨٢) ، ويمثل
فتجنشتين لذلك بكلمات مثل « هذا » أو
« ذلك » ، ونجدها من الألفاظ التى ليس لها
ما يقابلها فى الوجود الخارجى ، أو التى ليست
لها مسميات متحققة تحقّقاً عينياً . ويضرب
لذلك مثلاً من الحياة اليومية فيقول : اذا كان
« س » هو اسم شخص معين ، فان معنى
ذلك أن هناك فرداً معيناً يصدق عليه هذا
الاسم بدون معنى بعد موت حامله ؟ يرى
فتجنشتين (أن الانسان يقول أن حامل
هذا الاسم قد مات ولكنه لا يقول ان المعنى
قد مات ، فمثل هذا القول يكون لفظاً . لانه

(٨١) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣١ - صفحة ٧٥ .

(٨٢) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec., 44, P. 21.

(٨٣) المرجع السابق ، صفحة ٢٠ .

(٨٤) المرجع السابق ، صفحة ١٢٨ .

تهتم أصلاً باللغة وتحليلها ، فهي بالتالي كانت مهتمة بمنطق اللغة الذى لو فهمناه ، كان للفتنا معنى ، والا صادفنا الكثير من المشكلات الناتجة عن سوء الفهم الذى نتج بدوره عن جهلنا بمنطق لفتنا . وللمنطق عند فتجنشتين معنيان ، أحدهما واسع فضفاض يتصور على أساسه أن كل ما هو منطقي ، هو ما ينتج عن قواعد استخدام أى جهاز رمزى مهما يكن . أما ثانيهما فضيق محدود يقتصر عنده على نوع واحد معين من الرمزية ، هو الجهاز الرمزى الخاص بالقضايا ، وذلك على أساس أن نظريته فى تحصيل الحاصل ، إنما تقوم على أساس من نظريته فى دالات صدق القضايا الأولية .

الا أن السمة الأساسية للمنطق عنده - فى أى من المعنيين - تتمثل فى تصويره إياه شيئاً يتعلق أساساً بقواعد الرمزية (أو الجهاز الرمزى الذى نستخدمه) ، لا بالأشياء والوقائع التى يتم التعبير عنها بواسطة علامات الرموز . وهكذا يصبح المنطق عند فتجنشتين بصفة عامة ، هو مجرد استخدام متسق لمجموعة من الرموز (٨٨) .

ولذا يؤكد فتجنشتين أن الرموز المستخدمة فى الجهاز المنطقي ، إنما هى رموز اتفاقية ، وهو فى هذا الصدد يقول (أن هناك شيئاً اتفاقياً فيما نستخدم من رموز ، إلا أن هذه « الحقيقة » نفسها ليست شيئاً اتفاقياً ، أعنى إذا ما حددنا أى شيء بطريقة اتفاقية ، فلا بد إذن من أن تكون هناك حالة ما) (٨٩) ، أى أنه ليس فى طبيعة هذه الرموز ما يستلزم

و فتجنشتين لا يتسببه اللغة بالألعاب فقط ، بل إنها عنده ألعاب بالفعل ، فنحن حين نستخدم الألفاظ فى اللغة إنما نلعب لعبة لغوية بالفعل . لأن فتجنشتين لا يقصد بلعبة اللغة طريقة استخدام الألفاظ على نحو آخر فقط ، بل كذلك جميع الأفعال المرتبطة بهذا الاستخدام فيقول (أننا يمكننا أن نسمى كل طريقة لاستخدام الأسماء على نحو معين ، نسميها لعبة من ألعاب اللغة . . . وسوف اسمى كل ما هو مكون من اللغة والأفعال المرتبطة بها « أى النسيج الكلى المكون من الألفاظ والأفعال » بلعبة اللغة) (٨٥) .

ولما كان تعلمنا استخدام اللغة مرتبطاً بكل حياتنا ، كان المقصود من اللغة عند فتجنشتين هو إبراز الحقيقة القائلة بأن تكلم اللغة هو جزء من الفاعلية أو هو صورة للحياة . وهو فى هذا الصدد يقول (أن تخيلنا لغة ما ، معناه تخيلنا صورة للحياة) (٨٦) .

هكذا يتخلى فتجنشتين عن طريقته القديمة فى الربط بين الألفاظ والأشياء ، فيقول (فكر مثلاً فى صيحات التعجب التالية : ماء ! بعيداً ! النجدة ! لا ! ، هل ما زلت مصراً على أن هذه الألفاظ « أسماء لأشياء ؟ » (٨٧) .

★ ★ ★

سادساً - المنطق عند فتجنشتين :

يكاد المنطق أن يكون هو المحور الأساسي الذى تدور حوله فلسفة فتجنشتين بصفة عامة وتحليلاته . اذ طالما أن فلسفته كانت

(٨٥) المرجع السابق ، صفحة ٥ .

(٨٦) المرجع السابق ، صفحة ٨ .

(٨٧) المرجع السابق ، صفحة ١٣ .

Maslow, A. : A Study in Wittgenstein's Tractatus, P. 53.

(٨٨)

(٨٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٣٥٤٢ - صفحة ٨١ .

أن تكون تعبيراً عن هذا الشيء أو ذلك الاجراء . لكن طالما أننا قد اخترنا ، فلا بد وأن نلتزم في استخدامنا اياها بالطريقة التي اتفقنا على استخدامها بها (٩٠) .

وهكذا يتعلق المنطق عنده أصلاً الا بقواعد استخدام الرموز ، وليس بالواقع الخارجى على نحو مباشر . وبذا يكون المنطق لديه منطقاً صورياً خالصاً (ففى البناء المنطقى لا يجوز أن يشار الى معنى أى علاقة واردة فيه ، اذ لا بد أن يكون فى مستطاعنا اقامة البناء المنطقى دون ذكر معنى أى علامة فيه . وكل ما يطلب افتراضه مسبقاً هو أن تحدد العلامات نطاق استخدام التعبيرات) (٩١) .

وهكذا فنحن (بدون أن نجسم انفسنا مشقة معرفة المعنى ، نقوم بتكوين القضايا المنطقية من قضايا اخرى بواسطة قواعد استخدام الرموز وحدها . ونحن نبرهن على قضية منطقية ما بأن نستخرجها من قضايا منطقية اخرى بواسطة تطبيق اجراءات معينة بطريقة متتابعة) . وفى هذا الصدد يختلف فتجنشتين عن برتراند رسل (فرسل كان قد قبل - فى فلسفته الاولى على الأقل - نظريته العقلية الافلاتونية القائلة بأن المنطق يكشف عن بناء العالم الخارجى) (٩٢) . ولقد عبر فتجنشتين عن هذا الاختلاف بقوله (ان الخطأ الذى وقع فيه رسل « اثناء عرضه نظريته الخاصة بالانماط » هو أنه حين أقام قواعد جهازه الرمزي كان يتكلم عن الأشياء التى تصفها علاماته) (٩٣) .

ولأن المنطق صورى عنده فهو (يسبق كل تجربة ، أى يسبق علمنا بأن شيئاً ما هو كذا وكذا) وبالتالي (فالمنطق يجب أن يستقل بذاته) ، وبهذا المعنى فهو أولى وهو أيضاً (شيء متعال) وهذا يعنى أن العمل الأساسى للمنطق ، هو البحث - على هذا الأساس المجرد - فى الصورة المنطقية للقضايا ، وفى بنيتها المنطقية والرموز المستخدمة فيها ، وقواعد استخدامها .

والمنطق عند فتجنشتين مرتبط بالفكر ، كما يرتبط فى الوقت نفسه باللغة . فهو يرتبط بالفكر لأن (الفكر هو الرسم المنطقى للواقع) ، ولذا فاننا لا نستطيع التفكير فى شيء ما تفكيراً غير منطقى والا كان علينا أن نفكر بطريقة غير منطقية) . ولأن المنطق مرتبط بالفكر ، ولأن الفكر هو اللغة ، اذن فالمنطق واللغة مترابطان . وهو فى هذا الصدد يقول (لأن نعلم باللغة عن أى شيء يناقض المنطق ، أمر يستحيل استحالة أن تقدم الهندسة بخطوطها شكلاً هندسياً يناقض قوانين المكان أو أن تقدم احداثيات نقطة ما ليس لها وجود) (٩٤) .

ولقد ترتب على ارتباط المنطق باللغة عند فتجنشتين ، وجود علاقة أيضاً بين المنطق والعالم . اذ طالما كان المنطق بمثابة التعبير عن الحدود التى نستخدم فيها اللفاظنا ، أو هو حدود ما يمكن قوله ، كانت حدوده هى حدود اللغة .

ولما كانت حدود اللغة عند فتجنشتين هى حدود العالم : (ان حدود لفتى هى حدود عالمي) (٩٥) ، كانت حدود المنطق كذلك هى

(٩٠) د . عزى اسلام : « لتفيح فتجنشتين » ، صفحة ٢٨١ .

(٩١) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٣٣٣ - صفحة ٧٩ .

Blanshard, B. : Reason and Analysis, P. 120

(٩٢)

(٩٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٣٣٣١ - صفحة ٧٩ .

(٩٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٠٢٢ - صفحة ٧١ .

(٩٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٥٦ - صفحة ١٣٨ .

بأكثر من رفضها تجريبياً . فلا يكفي في قضية المنطق استحالة أن تنقضها أية خبرة ممكنة بل لا بد لها من استحالة أن تؤيدها أية خبرة ممكنة (٩٧) .

ولقد كان فتجنشتين حريصاً في فلسفته الاولى على توضيح الطريقة المنطقية الصحيحة في التفكير والتعبير اللغوي . أى أن اهتمامه كان منصرفاً الى البحث في بنية اللغة من الناحية المنطقية . الا أن هذا الاهتمام تفرس في فلسفته المتأخرة فأصبح منصرفاً الى الطريقة التي تستخدم فيها الألفاظ بالفعل في اللغة الجارية العادية . لكن فتجنشتين لا يتخلى في فلسفته المتأخرة عن المنطق بوصفه حداً للغة ، بل جعله حداً للقواعد الخاصة بتشكيلات (أو ألعاب) اللغة الفعلية . وهو بهذا انما يستخدم الفكرة نفسها مع شيء من التفسير الطفيف الذي يتفق مع تغيير وجهة نظره الفلسفية .

★★★

سابعاً - فلسفة الرياضة عند فتجنشتين :

يشبه فتجنشتين الرياضيات (٩٨) بالمنطق، من حيث أن كلاهما لا يتناول الواقع الخارجي بالفعل على نحو مباشر . بل انه يتكلم عنهما أحياناً على أنهما مترابطان ارتباطاً وثيقاً . ويمكن توضيح وجه التشابه بينهما في ضوء تصوره لمعنى الرياضة ، الذي يتمثل فيما يلي :

(١) يرى فتجنشتين أن القضية الرياضية تعبر عن تحصيل الحاصل ، وهى بهذا انما تشبه القضية المنطقية ، وهو في هذا يقول

حدود العالم . وهو يعبر عن ذلك في بعض عبارات كتابه « رسالة منطقية فلسفية » ، مثل (ان المنطق يملأ العالم : فحدود العالم هى أيضاً حدوده) ، ومثل (ان المنطق ليس نظرية من النظريات ، بل هو انعكاس للعالم) (٩٦) .

تحليل القضايا المنطقية : على الرغم من أن (المنطق يملأ العالم : فحدوده هى أيضاً حدوده) ، الا أن المنطق في حد ذاته ليس له ما يقابله في الوجود الخارجي ، بقدر ما هو طريقة لاستخدام الرموز وفقاً لقواعد معينة . ولذا : - فقضايا المنطق لا تقول شيئاً ، بل (انها تصف هيكل العالم ، أو بمعنى آخر أنها تمثله ، فهى لا تتناول شيئاً . انما تفترض مقدماً أن للأسماء معنى « دلالة » ، وأن للقضية الأولية معنى ، وهذه هى الصلة التي تربطها بالعالم) .

وعلى ذلك فقضايا المنطق تحصيليات حاصل (انها هى القضايا التحليلية) ، ومن ثم يرى فتجنشتين أن (كون قضايا المنطق تحصيليات حاصل ، يبرز الصفات الصورية ، أى الصفات المنطقية للغة والعالم) .

ولما كانت قضية تحصيل الحاصل عند فتجنشتين هى الصادقة صدقاً غير مشروط ، فكذلك قضايا المنطق عنده صادقة صدقاً يقينياً غير مشروط لأنه متضمن فيها بحكم تركيبها (فالعلامة المميزة للقضايا المنطقية هى أن الانسان يمكنه أن يدرك في الرمز وحده انها صادقة . وهذه الحقيقة تتضمن في ذاتها كل فلسفة المنطق) وعلى ذلك فالحقيقة المنطقية لا يمكن اثبات صدقها أو كذبها تجريبياً (وهذا يلقي ضوءاً على السؤال الذي يسأل عن السبب في عدم امكان اثبات القضايا المنطقية تجريبياً

(٩٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦١٣ - صفحة ١٥١ .

(٩٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦١٢٢٢ - صفحة ١٤٧ .

(٩٨) والرياضة التي يقصدها فتجنشتين هنا ، هى الرياضة البحتة .

اتفاقية - (فليس في طبيعة الرموز ما يفرض وجودها) - تواضع الناس على استخدامها لكي يشيروا بها الى مجموعات من الأشياء ، الا أن الأعداد نفسها ليست شيئاً من الأشياء ، أى أنها ليس لها ما يقابلها في الواقع الخارجى . فإذا قلت مثلاً ($2 + 2 = 4$) فان هذا القول لا يرسم الواقع الخارجى ، اذ لا يوجد في الواقع شيء اسمه « ٢ » ولا شيء اسمه « ٤ » ، انما توجد فيه معدودات : كتابان أو حصانان أو أربعة كتب ... وغير ذلك .

كما تتمثل تلك السمة الصورية كذلك عنده في حالة الرموز غير العددية ، فإذا قلت مثلاً ($1 = 1$) فانا لم أقل شيئاً عن الواقع الخارجى بحيث أستطيع أن أحكم على هذا القول بالصدق أو الكذب لأننى لا أعرف ما الذى تشير اليه « ١ » ، أو « ب » في الواقع الخارجى . وفي هذا الصدد يقول فثجنشتين (ان التعبيرات التى تأخذ شكل $1 = 1$ لا تفعل شيئاً أكثر من بيانها للتساوى بين الطرفين . . . فهى لا تقرر شيئاً عن معنى العلامتين « ١ » ، « ب » (١٠١) . لذا يكون قولى هذا مجرد اطار يصدق على جميع الحالات التى اترجم فيها « ١ » ، « ب » الى أسماء تشير الى ماله وجود في الواقع مثل (الجنيه = ١٠٠ قرش) ، ولذا فنحن في الحياة العادية (لا نستخدم القضايا الرياضية الا لكي نستدل بها من قضايا لا تتعلق بالرياضة ، على قضايا اخرى لا تتعلق بالرياضة هي أيضاً) . وهكذا يمكن استخدام القضايا منهنجا نتبعه في الاستدلال على قضايا غير رياضية من قضايا اخرى غير رياضية .

(٣) ولقد ترتب على صورية قضايا الرياضة عند فثجنشتين أنها أصبحت تتصف

(ان الرياضيات احدى طرق المنطق) (٩٩) الا أنها تعبر عن تحصيل الحاصل على نحو يختلف عن التعبير الخاص به في قضية المنطق ، لأنها تضع تحصيل الحاصل على شكل معادلة . (فقضايا الرياضة عبارة عن معادلات) ، كما أن (ما هو جوهرى في المنهج الرياضي هو استخدامنا للمعادلات) . والمعادلة الرياضية عبارة عن تفسير لبصيفة التى تقع على يمين علامة التساوى مثلاً ، بصيفة اخرى ترادفها على يسار علامة التساوى . وهكذا فمعنى قولنا مثلاً : $2 + 2 = 4$ هو أننا قد اتفقنا على استخدام رمزين هما ($2 + 2$) ، (٤) بمعنى واحد . ومن ثم فالقضية الرياضية انما تعبر عن امكان استبدال أحد التعبيرين المرتبطين بعلامة التساوى ، بتعبير آخر مساو له ويرادفه ، (فإذا كان هناك تعبيران يرتبطان بعلامة التساوى ، فان ذلك يعنى امكان استبدال احدهما بالآخر) . ولذا فان (المنهج الذى تصل به الرياضيات الى معادلاتها هو منهج الاستبدال ، لأن المعادلات تعبر عن امكان استبدال تعبيرين أحدهما بالآخر ، ونحسن نتقل من عدد المعادلات الى معادلات جديدة ، بأن نضع تعبيرات محل تعبيرات اخرى وفقاً للمعادلات) (١٠٠) .

(٢) كما يرى فثجنشتين في قضايا الرياضيات نوعاً من تحصيل الحاصل طالما أنها لا تتناول الواقع الخارجى وبالتالي فصدقها لا يرتبط بمقارنتها بالواقع بقدر ما يعتمد على عدم تناقضها الذاتى . وهو يوضح تلك السمة الصورية في قضايا الرياضيات بقوله ان القضية الرياضية - شأنها شأن القضية المنطقية - لا تكون رسماً للواقع الخارجى . فالأعداد مثلاً ، بوصفها من أهم الرموز المستخدمة في الرياضيات ، ليست عند فثجنشتين الا رموزاً

(٩٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦٢٢٤ - صفحة ١٥٢ .

(١٠٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٢٤ - صفحة ١٥٣ .

(١٠١) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤٢٤٢ - صفحة ١٠٠ .

الصدد يمكن مقارنة اللغة بالرياضيات من حيث ضرورة اقامتها على قواعد هي في حقيقتها قواعد منطقية .

كما نلاحظ أن النتيجة التي تلزم عن تحليل فتجنشتين بالرياضيات على النحو السابق ، هي أن الرياضيات إنما ترد في نهاية الأمر الى المنطق ، وليس الأمر عنده مقصوراً على مجرد تشابه القضية الرياضية بقضية المنطق . وهو بهذا إنما يؤكد المحاولة التي قام بها برتراند رسل من قبل لرد الرياضيات الى المنطق وذلك في كتابه « اصول الرياضيات » (عام ١٩٠٣) وفي كتابه الذي اشترك فيه مع الفرد نورث هويتير « المبادئ الرياضية » (عام ١٩١٠ - ١٩١٣) .

ثامنا - فلسفة العلوم الطبيعية عند
فتجنشتين :

لم تقتصر تحليلات فتجنشتين على مفاهيم الرياضيات والمنطق والفلسفة ، إنما تعدت ذلك الى تناول الكثير من تصورات العلم الفيزيائي بالنقد والتحليل . وسنعرض فيما يلي لبعض هذه التحليلات عنده :

١ - القضايا العلمية : يصنف فتجنشتين القضايا بقوله ان القضية هي (اما تحصيل حاصل ، واما قضية دالة على شيء ، او هي تناقض) (١٠٤) . والقضايا التي تدل على شيء او واقعة او موضوع ما ، هي التي يمكن أن تكون صادقة او كاذبة لأنها هي التي تتناول ما في العالم الخارجي . فان رسمت ما في العالم الخارجي رسماً صحيحاً كانت صادقة ،

بالصدق اليقيني (طالما أنها تخلو من التناقض الذاتي) ، وطالما أننا نلتزم فيها بالطريقة التي اتفقنا عليها لاستخدام الرموز . وصدقها في هذه الحالة يكون يقينياً - عنده - لأنها لا تصدر شيئاً مما يقع في التجربة ، لأنها مجرد تسجيل منظم لاتفاق تواضع عليه الناس بالنسبة لاستخدام بعض الرموز .

كان هذا هو المعنى العام للرياضة في فلسفة فتجنشتين بصفة عامة ، وفي فلسفته الاولى بصفة خاصة لأن تصور فتجنشتين للرياضيات في فلسفته المتأخرة لم يتغير كثيراً عما كان عليه في فلسفته الاولى الا بقدر يسير استلزمه تغيير منهجه التحليلي للغة (١٠٢) .

والواقع ان طريقة تنساول فتجنشتين للرياضيات في فلسفته المتأخرة ، تلقى كثيراً من الضوء على فكرته عن استخدام اللغة . فكما أن معنى اللفظ يتوقف بناء على لعبة اللغة التي نستخدمها ، وكما أن ألعاب اللغة تتحدد وفقاً لقواعد معينة - هي بالدرجة الاولى قواعد منطقية - فكذلك الرياضيات . والأمثلة الكثيرة التي يذكرها فتجنشتين في كتابه « أبحاث فلسفية » توضح كيف أننا أثناء كتابة إحدى المتسلسلات العددية مثلاً - إنما نتبع قاعدة معينة تتوالى وفقها الأعداد مثل المتسلسلة العددية التالية « ١ ، ٥ ، ١١ ، ١٩ ، ٢٩ » وذلك باضافة ٢ الى الفرق بين كل عدد والعدد التالي له ، أي : « ٦ ، ٤ ، ٨ ، ١٠ » (١٠٣) . أو المتسلسلة « ١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ... » وغير ذلك . ومن ثم فالرياضيات تسير عند فتجنشتين وفقاً لقواعد معينة ، هي في حقيقتها عنده ، قواعد منطقية تتعلق بالترتيب وأنواعه ، وغير ذلك . وفي هذا

(١٠٢) ارجع في هذا بالتفصيل الى كتابنا « لدقيق فتجنشتين » ، صفحة ٢٩٩ .

(١٠٣) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 151, P. 59.

(١٠٤) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٥٢٥ منه - صفحة ١٣٠ .

والا فهي كاذبة . وهذه القضايا هي التي يسميها فثجنشتين بالقضايا العلمية أو قضايا العلوم .

وهكذا فالقضايا العلمية عند فثجنشتين ليست صادقة بالضرورة ولا كاذبة بالضرورة ، بل يتوقف الصدق فيها والكذب بناء على مقارنتها بالواقع الخارجي (فمن الرسم « أى القضية » وحده لا نستطيع أن نكشف ما اذا كان صادقاً أو كاذباً) (١٠٥) ، وهذا ما يميزها عن القضايا التحليلية ، أو قضايا تحصيل الحاصل (مثل قضايا الرياضيات والمنطق) التي يتضح صدقها من بنيتها وتكوينها .

وعلى ذلك فالقضية العلمية التجريبية هي قضية احتمالية عند فثجنشتين لا يقين فيها ، وما دامت قوانين العلم عنده هي تعميمات لقضايا تجريبية مختلفة ، فانه يلزم عن ذلك أن تكون قوانين العلوم الطبيعية عنده قوانين احتمالية لا ضرورة فيها ولا يقين . ويستشهد فثجنشتين على ذلك بتحليل فكرتين أساسيتين تتعلقان بالعلم وفلسفته ومنهج البحث فيه ، هما فكرة الاستقراء وفكرة السببية (١٠٦) ، منتهياً الى أن فكرة الضرورة لا وجود لها في أى منهما ، وفيما يلي توضيح ذلك :

٢ - **مبدأ الاستقراء :** والاستقراء Induction هو المبدأ الذي نعتمد عليه في البحث العلمي ، للوصول الى حكم عام ينطبق على كل الجزئيات أو الحالات المتشابهة ، بناء على معرفتنا بعدة جزئيات أو عينة محدودة من تلك الحالات . أو هو كما يعرفه رسل

« ذلك الضرب من ضروب الاستدلال الذي يكشف لنا عن قانون عام أو يبرهن عليه » (١٠٧) . فمن معرفتنا بأن :

- أ - قطعة من الحديد وأنها تتمدد بالحرارة
- ب - قطعة من الحديد وأنها تتمدد بالحرارة
- ج - قطعة من الحديد وأنها تتمدد بالحرارة

ننتهي الى القول بأن « كل حديد يتمدد بالحرارة » ، وكأننا في الحالة التي ننقل فيها من الحكم على بعض جزئيات الحديد بصفة ما وهي التمدد بالحرارة ، الى حكم عام يصدق على كل عينات الحديد ، انما نتنبأ بأن أية قطعة حديد سوف نصادفها مستقبلاً ستكون متصفة بالصفة عينها . وهنا تكمن المشكلة (وتُعرف في كتب مناهج البحث في العلوم باسم مشكلة الاستقراء) الأساسية في الاستقراء وهي : على أى أساس يكون هذا التنبؤ صحيحاً ؟ والجواب هو : على أساس ما عرفناه من حالات جزئية أو مفردة سابقة . لكن السؤال لا يزال قائماً : وهل معرفتنا بعدد محدود من الحالات يجيز لنا الحكم على جميع الحالات الاخرى بأنها ستكون كذلك بالضرورة ؟ هل يمكن من معرفتي (بأن بعض الطلبة مجتهدون) أن أعرف بالضرورة (أن كل طالب مجتهد) ؟ ان الاحاطة العابرة بأبسط مبادئ المنطق التقليدي لا تسمح لنا بمثل هذا الانتقال ، فأحكام التقابل بالتداخل مثلاً لا تجيز لنا الحكم على صدق القضية الكلية بناء على صدق القضية الجزئية المتداخلة معها . وهذا ما ينطبق على الاستقراء ، فمجرد الحكم على عدد من الجزئيات بأنها متصفة بصفة معينة ،

(١٠٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٢٢٤ - صفحة ٧ .

(١٠٦) ويسميها فثجنشتين بقانوني الاستقراء والسببية ، وهما في الواقع ليسا من القوانين العلمية بقدر ما هما من المبادئ التي يعتمد عليها التفكير العلمي في صياغة القوانين .

Russell, B. : Human Knowledge, P. 259.

(١٠٧)

يكون قانوناً منطقياً ، اذ من الواضح انه قضية ذات دلالة خارجية ، ولذا فهو لا يمكن أن يكون قانوناً أولياً كذلك (١٠٨) .

الا أن فتجنشتين يقبل فكرة الاستقراء ،
والا اصبحنا بدونها عاجزين عن بلوغ التعميمات العلمية . لكنه يفسره - لا بوصفه مبدأ أولياً - بل على أنه مجرد افتراض يفسر ما يقع في خبرتنا من ظواهر . أو هو بعبارة أخرى ، أبسط فرض نفترضه لهذا التفسير ، فيقول ان (عملية الاستقراء ليست الا عملية افتراض القانون الأسط الذي يمكن أن ينسجم مع خبرتنا) (١٠٩) . ومن ثم فلا يقوم هذا الافتراض عنده على فكرة الأولية أو الضرورة ، والا كان قائماً على أساس منطقي ، بل انه يقوم عنده على أساس نفسي فقط ، ويعبر عن هذا المعنى بقوله (ان هذه العملية « أي الاستقراء » ليس لها أساس منطقي ، بل أساس نفسي فقط ، فمن الواضح انه لا وجود لاسس نعتقد بناء عليها أن أبسط مجرى للأحداث هو الذي سيحدث حقيقة) (١١٠) . ويوضح ذلك بالمثل التالي : اننا نرى الشمس تشرق كل يوم ولذا فان أبسط فرض نفترضه ويكون متمشياً مع خبرتنا التي الفنا فيها شروق الشمس كل يوم ، هو أن نفترض أنها سوف تشرق غداً ، وذلك لأننا ألفنا اطراد هذه الظاهرة كل يوم بلا استثناء ولا تخلف ، فكان الفنا لهذا الاطراد وتعودنا عليه هو أساس افتراضنا لما سوف يحدث وتوقعنا اياه .

٣ - مبدأ السببية : يحلل فتجنشتين مبدأ السببية - ويسميه بقانون السببية - على غرار تحليله لمبدأ الاستقراء ، منتهياً الى رفض فكرة الضرورة (عقلية كانت أو تجريبية) التي تبرر ارتباط ما يسمى بالسبب بما يسمى

لا يبرر الحكم على جميع الجزئيات المماثلة بأنها متصفة بتلك الصفة الا على سبيل الاحتمال والترحيح . وهذا ما يذهب اليه فتجنشتين اذ يرى أن الاستقراء لا يؤدي الا الى نتائج احتمالية فقط ، وبالتالي فكل القضايا والقوانين العلمية التي نتوصل اليها عن طريق الاستقراء تكون احتمالية فقط ، اذ لا يقين عنده الا في الرياضيات والمنطق فقط .

الا ان المشكلة السابقة ليست هي المشكلة الوحيدة المتعلقة بالاستقراء ، بل هناك مشكلة اخرى - لا تتعلق بنتائج الاستقراء - انما بالاستقراء نفسه من حيث المبدأ ، وتتلخص في أنه اذا كان الاستقراء هو المبدأ الذي نعتمد عليه في التوصل الى التعميمات العلمية ، فهل هذا المبدأ نفسه مبدأ أولي ، أم أنه هو نفسه كان نتيجة لعملية استقرائية أيضاً ، أم كيف توصلنا الى معرفته ؟

يرى بعض الفلاسفة انه مبدأ أولي ضروري ، كما يرى بعضهم الآخر انه ليس مبدأ أولياً انما هو مكتسب من الملاحظة والخبرة . لكن الاستقراء في هذه الحالة الأخيرة يكون هو نفسه نتيجة لعملية استقراء ، وبذلك تقع في الدور المنطقي ، اذ ننتهي الى مبدأ الاستقراء نتيجة لعملية استقراء ، وعملية الاستقراء تقوم على مبدأ الاستقراء ، وهذا خلف لأن المبدأ أو الشيء الواحد لا يكون برهاناً على صحة نفسه . اذن فمبدأ الاستقراء لا يكون مكتسباً من التجربة . فهل هو اذن مبدأ أولي قبلي ضروري ؟

يرفض فتجنشتين الاجابة بالاثبات على هذا السؤال (لأن كل ما هو خارج عن المنطق فهو عرضي) . ويعبر عن هذا المعنى بقوله (وما يسمى بقانون الاستقراء لا يمكن بأية حال أن

(١٠٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦٠٢١ - صفحة ١٥٣ .

(١٠٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٠٣٥٣ - صفحة ١٥٨ .

(١١٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٠٣٦٣١ - صفحة ١٥٨ .

« ب » أن تلزم عن « أ » . ويرى هيوم أن هذه العادة العقلية هي التي نعتد عليها في التعميم الخاص بالعلوم الطبيعية ، والتكهن بالمستقبل بناء على الخبرات السابقة (فالعادة التي جعلتنا نستدل على وجود علاقة بين العلة والمعلول ، هي العادة نفسها التي تجعلنا نستدل على وجود الجوهر ، من الصفات الموجودة في الأشياء) (١١١) . كما سبق فتجنشتين ، بل وكذلك هيوم ، إلى رفض الضرورة في السببية بعض مفكرى الاسلام مثل الهروى الأنصارى الذى ذهب الى أنه (ليس في الوجود شيء يكون سبباً ولا شيء جعل لشيء ... بل محض الارادة الواحدة يصدر منها كل حادث ويصدر مع الآخر مقترباً به اقتراناً عادياً ، لا أن أحدهما معلق بالآخر أو سبب له أو حكمة له ، ولكن لأجل ما جرت به العادة من اقتران أحدهما بالآخر) ، ومثل الجوينى الذى ذهب الى (أن الجمع بالعلة في قياس الغائب على الشاهد لا أصل له ، إذ لا علة ولا معلول عندنا) ، ومثل الامام الغزالى الذى ذهب في كتابه « تهافت الفلاسفة » الى (أن الاقتران بين ما يعتقد في العادة سبباً وما يعتقد مسبباً ليس ضرورياً عندنا ، بل كل شيئين ليس هذا ذاك ولا ذاك هذا . ان اثبات أحدهما لا يتضمن على الاطلاق اثبات الآخر ، ولا نفي أحدهما يتضمن على الاطلاق نفي الآخر . وليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر) (١١٢) .

الا أن الجديد في رفض فتجنشتين لفكرة الضرورة في السببية ، وتميزه عن سبقوه الى هذا الموقف ، هو انه أقام هذا الرفض على

بالمسبب لمجرد أن أحدهما يسبق الآخر أو يقترب به . وفكرة السببية تتلخص في أنه لا شيء من لا شيء فلا يمكن أن يوجد أى شيء أو يتغير إلا إذا كان هناك سبب لوجوده أو لحدوث هذا التغير . ومن ثم فهي تقوم على تصور وجود رابطة تربط بين ظاهرة وظاهرة أخرى أو بين شيء وشيء آخر على نحو يجعل من أحدهما سبباً في وجود الثانى . فاذا لاحظت أن الحديد اذا وضع بجانب النار يتمدد فيزداد طولاً ، ربطت بين ظاهرة تمدد الحديد ، وبين وجود الحرارة أو النار وقلت ان النار هي السبب في تمدد الحديد . واذا لاحظت أن الورقة تشتعل اذا وضعت في النار ، ربطت بين ظاهرة اشتعال الورقة وبين النار ، وقلت ان النار هي السبب في اشتعال الورقة . ويمكن التعبير عن هذا المبدأ على النحو التالى : انه كلما وجدت « أ » ، وجدت « ب » . واذا وجدت « ب » ، كان ذلك معناه وجود سببها بالضرورة وهو « أ » . وهذه الضرورة في الربط بين « أ » ، « ب » أو في لزوم « ب » عن « أ » ، هي ما يرفضه فتجنشتين . حقاً ان فتجنشتين لم يكن هو أول من ناقش فكرة الضرورة في السببية ، فقد سبقه الى هذا بعض الفلاسفة الغربيين وخاصة الفيلسوف الانجليزى دافيد هيوم D. Hume في القرن الثامن عشر الذى فسر مبدأ السببية بوصفه عادة عقلية تكونت بناء على ما ندركه من اطراد في تتابع الظواهر . فلأننا ندرك دائماً أن « أ » تتبعها « ب » في الوجود مئات المرات ، فإننا نألف حدوث الظواهر على هذا النحو ، لكن هذا لا يعنى عند هيوم وجود علاقة ضرورية تربط بينهما ، كما لو كانت طبيعة « أ » تستلزم وجود « ب » ، وكما لو كان من طبيعة

Hume, D. : A Treatise of Human Nature. Vol. I, Book I, Part IV sec. (١١١)
3, P. 211.

(١١٢) ارجع في هذا بالتفصيل الى كتابنا « لدفيج فتجنشتين » ، صفحة ٣٠٨ وما بعدها .

قانون (١١٥) ، لأنه لا يقتصر على اطراد ظواهر معينة، إنما يتكلم عن معنى الاطراد بصفة عامة . فالقوانين الخاصة بكل علم من العلوم تتناول اطراد الظواهر المتعلقة بهذا العلم والتي تدخل في نطاق بحثه مثل الكيمياء والطب والفيزياء وغيرها . أما مبدأ السببية ، فهو ليس قانوناً كبقية القوانين العلمية الأخرى طالما أنه يتناول فكرة الاطراد دون الاختصار على هذا النوع أو ذاك من الظواهر . ويُعتبر فتجنشتين عن هذا المعنى بقوله : إذا كان هناك قانون للسببية، فربما كانت صيغته كما يلي : « هناك قوانين للطبيعة » (١١٦) .

وعلى ذلك فيما أن مبدأ السببية نفسه ليس بالمبدأ الأولي اليقيني ، فمن الطبيعي اذن أن تكون قوانين العلوم التي نتوصل اليها بالاستقراء ، الذي نعتد فيه على مبدأ السببية (وكلاهما عند فتجنشتين مجرد افتراض) غير يقيني ، بل هي احتمالية . ولذا فليس هناك ما يبرر (أن يقف الناس عند قوانين الطبيعة، كما لو كانوا يقفون أمام شيء لا يجوز الشك فيه) .

٣ - وعلى الرغم من تغير وجهة نظر فتجنشتين الفلسفية المتأخرة ، فإن موقفه من كل من الاستقراء والسببية ظل كما هو . ولقد عبر عن مثل هذا المعنى في كتابه « أبحاث فلسفية » بقوله (لماذا نقول بأننا نشعر بوجود رابطة السببية ؟ ان السببية بالتأكيد شيء توصلنا اليه بواسطة التجارب والخبرات . أي عن طريق الاقتران المطرد في وجود أحداث أو ظواهر معينة) (١١٧) .

اساس من نظريته الذرية المنطقية ، وذلك على النحو التالي :

١ - لما كانت الوقائع الذرية تستقل بعضها عن بعض ، فكذلك تكون القضايا الأولية التي ترسمها ومن ثم فلا يمكن الاستدلال على أية قضية أولية ، من قضية أولية أخرى ، اذ أنه (لا بد توجد رابطة عليية تبرر مثل هذا الاستدلال) .

ويطبق فتجنشتين هذا المعنى بالنسبة للتنبؤ بالمستقبل فيقول (ان أحداث المستقبل لا يمكن الاستدلال عليها من أحداث الماضي) بمعنى أن (ضرورة حدوث شيء ما لأن شيئاً آخر قد حدث ، لا وجود لها . فالضرورة لا تكون الا ضرورة منطقية) (١١٣) .

٢ - هكذا ينتهي فتجنشتين من رفض الضرورة في السببية الى القول بأن مبدأ السببية هو بمثابة افتراض تُنظم على أساسه تجاربنا وخبرتنا العلمية (فالقضية التي تقول بأن فعلك سببه كذا وكذا ، هي مجرد افتراض . والفرص يكون قائماً على أساس قوى اذا كان لدى الانسان عدد كبير من الخبرات المؤيدة) (١١٤) . الا أن هذا الافتراض لا يمكن أن يكون ضرورياً أو صادقاً صدقاً أولياً لأنه مجرد افتراض اقمناه على تجربتنا السابقة ، ولأن الضرورة لا تكون أساساً الا في المنطق .

وعلى الرغم من أن مبدأ السببية قد توصلنا الى افتراضه بناء على ما وقع في خبرتنا من اطراد للظواهر ، الا أنه لا يُعتبر هو نفسه قانوناً علمياً بالمعنى الصحيح (بل هو صورة

(١١٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦٣٧ - صفحة

Wittgenstein, L. : The Blue Book, P. 15.

(١١٤)

(١١٥) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦٣٢ - صفحة

(١١٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٣٦ - صفحة

Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 169, P. 68.

(١١٧)

تاسعا - تأثير فثجنشتين في الفكر الفلسفي**المعاصر :**

على الرغم مما وجه من نقد الى فلسفة فثجنشتين بصفة عامة (١١٨) ، الا أن ذلك النقد لم يكن ليقول من أهميته في تاريخ الفكر المعاصر . فقد كان لأغلب الأفكار التي ذهب اليها فثجنشتين - سواء في فلسفته الاولى أو المتأخرة مثل : فكرته عن الذرية المنطقية وعن النظرية التصويرية للغة ، وعن تحقيق القضايا وعن الخلو من المعنى والميتافيزيقا ، وعن نظرية الاستخدام الفعلي للغة ، فضلا عن تصوره الجديد لوظيفة الفلسفة ولمهمة الفيلسوف ، وللمنهج الذي ينبغي اصطناعه في التفلسف وهو المنهج التحليلي . كل ذلك ، وغيره ، كان له أبلغ الأثر في كثير ممن عاصره أو جاء بعده من الفلاسفة مثل برتراند رسل ، وفلاسفة الوضعية المنطقية ، وفلاسفة اللغة المعاصرين وغيرهم . وفيما يلي أمثلة لذلك :

(أ) تأثيره في برتراند رسل :

على الرغم من أن رسل كان استاذ فثجنشتين في جامعة كمبردج ، ومن الطبيعي أن يكون الأثر الذي يتركه أحدهما في الآخر هو أثر الاستاذ في التلميذ ، وليس العكس . الا أن التأثير كان متبادلا بينهما ، فكما أثر رسل في فثجنشتين وخاصة في بداية تفكيره الفلسفي المتمثل في الأجزاء الاولى من «رسالة المنطقية الفلسفية» ، وفي نظريته الذرية بصفة عامة . فهو أيضاً قد تأثر ببعض أفكار فثجنشتين ، وذلك ما يتضح - على الأقل - في حالة الأفكار التي يعترف رسل نفسه بأنه مدين لفثجنشتين بتوجيه نظره اليها مثل :

- بعض أفكار رسل المتعلقة بالذرية المنطقية . ففي المقدمة التي كتبها رسل لدراساته في الذرية المنطقية (١١٩) يقول (انه معنى الى حد كبير بشرح الأفكار التي تعلمها من صديقه وتلميذه السابق لدفيج فثجنشتين) .

- ومثل قول رسل بأنه قد تأثر بفكرة فثجنشتين في التمييز بين الفلسفة والعلم ، بناء على اختلاف موضوع بحث كل منهما عن الآخر ، وذلك على أساس أن العلم يتناول وقائع العالم الخارجي وظواهره . أما الفلسفة فتهتم بتحليل عبارات اللغة بهدف اظهار ما هو زائف منها لا معنى له ، وما هو غير زائف ويكون ذا معنى . ويعترف رسل بذلك الأثر فيقول (انني مدين الى حد كبير بوجهة نظري في هذا الموضوع الى صديقي فثجنشتين ، انظر رسالته المنطقية الفلسفية التي نشرها كيجان بول عام ١٩٢٢) . ومما هو جدير بالذكر أن هذا التأثير كان موقوتا ، اذ عاد رسل فغير من وجهة نظره الفلسفية بعد ذلك في هذا الصدد .

ب - تأثيره في فلاسفة الوضعية المنطقية :

كان لفثجنشتين تأثير كبير في جماعة فيينا The Vienna Circle (١٢٠) - وهي الأصل الذي نشأت عنه الحركة الفلسفية المعاصرة المعروفة باسم فلسفة الوضعية المنطقية - وبالتالي كان لفثجنشتين أثر كبير في فلاسفة الوضعية المنطقية . ويتبدى ذلك الأثر في فلسفة كل من رودلف كارناب ، وفريدريك فايزمان ، والفرد چولس آير من المعاصرين . ويمكن توضيح ذلك ببعض الأمثلة ، على النحو الآتي :

(١١٨) ارجع في هذا بالتفصيل الى الفصل الرابع من كتابنا « لدفيج فثجنشتين » ابتداء من صفحة ٣١٨ .

(١١٩) وهي في أصلها ثمان محاضرات القاها رسل في جامعة لندن فيما بين نهاية عام ١٩١٧ ، وبداية عام ١٩١٨ . ونشرت عام ١٩١٨ .

(١٢٠) وهي جماعة تالفت من عدد من الفلاسفة والعلماء والرياضيين . أسسها موريس شليك M. Schlick بقينا عام ١٩٢٠ ومن أبرز ممثليها المعاصرين رودلف كارناب .

استبعادها . ولقد كتب كارناب مقالاً خصصه لافهار هذا المعنى بعنوان « استبعاد المفاضفرفقا باسخدام الفحلل المنطقف للفة » ، افنهف ففه الى أن : الفحلل المنطقف فف الفلسفة المعاصرة ، فنهف بنا الى أن فمفع العبارات الفف ففناول موضوعات فدخل فف فطاق المفاضفرفقا ، هف عبارات فالفة من المعنى (١٢٢) .

(٢) فافره فف فلسفة آفر : Ayer, A. J. وففلفف فف :

● القول بمبدا الففف (أو فففقف المعاف) verification . وفلاطف فف هذا الففف أن القول بمبدا الففف لفس مقصوراً على فلسفة آفر فقط ، بل هو مبدا مقبول لاف ففلسفة الوضفة المنطقف فف فمفلفم ، وقد اسفمفوه من قول فلفك بأن معنى الفففة هو طفرقة ففففقا ، فالفففة عنف (لا فكون لها معنى الا اذا كان من الممكن الفففقف من فففقا أو فففها) (١٢٢) بمقارنفها بالواقع الفارفف . ولقد فافر فلفك بففففففففف فف قوله بفكرة الفففقف ، واسفمف هذا الفافر بفوره من فلال فلفك الى فلسفة الوضفة المنطقف ، ومنهم آفر . ففففففففففف كان ففهب الى أننا ففب أن ففقرن الفففة بالوففد الفارفف الفف فافف فرفسه ، فان ففرف عن فالة الأشياء كما هف فف الواقع ، كانت الفففة فافقة ، والا فهف فاففة . وهف فف ففنا الففففف ففون فاففمعنى . فففا أن ففففففففففف لم فسففم ففمة « فففقف » فف فلسففه ، الا أنه كان فسففم ففمة « ففقرنة » ، وكان ففصف بها نفس المعنى الفف ففهب الىه فلفك ومن ففعه من الوضففع المنطققف من معنى الفففقف ، فففففر آفر من أففر الوضففع

(١) فافره فف فلسفة كارناب : وففلفف فف :

● اقففاف كارناب افر ففففففففف فف فافولة افففااف فواز بفن قواففد المنطق من فاففة وقواففد للفة من فاففة افرف ، وذلك عن طفرقف ففوفرف كل منهما فف فسق رمزف صوفف قوافف رموز فالفة من مضموناف المعافف وذلك فف ففابه « البناء المنطقف للفة Logical Syntax of Language » وكان ففففففففف أفول من ففهب الى أن صوفة المنطق وصوفة للفة ففشابفهان ، أو فعبارة افرف أن الففر واللفة ففء فافف ، لأن (الففر هو الفففة فاف المعنى) (١٢١) عنف .

● وفف اقففاف كارناب افر ففففففففف فف ففففف الفففاف الى فلافة أنواف هف : فففاف فافقة فاففاً ، بففف ففففف فففقا من مفرف افراffa لصفورفها ، وهف ففففة بففبارات ففففف الفافل عنف ففففففففف .

وقففاف فاففة فاففاً ، وففففف فذلك فففها من مفرف افراffa لصفورفها فقط . وهف فففاف الففناقص عنف ففففففففف .

وقففاف فففرففة ففعلق بمفال العلوم الفففرففة ، وبالفافف فهف فف ففون فافقة أو فاففة . وففففف كارناب الى أن افة فففة لا فدخل فف أفف هذه الأنواف السابقة أو لا ففمف ففها - ففون ، فلفاففاً ، عبارة فالفة من المعنى (على مسفوف الفلسفة والعلم) .

● وفف أن كارناب - مفل ففففففففف - كان ففهب الى أن فففاف المفاضفرفقا الففففففة فالفة من المعنى ، بل هف فاففة فمكن

(١٢١) رسالة منطقفة فلسففة ، عبارة رقم ٤ صففة ٨٢ .

Carnap, R. : (The Elimination of Metaphysics) (in : Logical Positivism, (١٢٢) edited by : Ayer,A.) P. 60.

Schlick, M. : (Positivism and Readism) (in : Logical Positivism) P. 88. (١٢٣)

المتافيزيقي ، ليس انه يحاول استخدام العقل في مجال يستحيل عليه أن يفامر فيه مغامرة مجدية (١٢٦) ، بل هو انه يقدم لنا عبارات لا تحقق الشروط التي لا بد من توافرها لكي تكون العبارة ذات معنى (١٢٧) .

(ج) في فلاسفة التحليل اللغوي المعاصرين :

ومن أبرزهم في هذا الصدد :

(١) جيلبرت راييل Gilbert Ryle

الذي يبدو تأثير قنجنشتين فيه واضحاً ، وخاصة فيما ذهب اليه في مقال له بعنوان « التعبيرات المضللة Misleading Expressions » الذي يقول فيه (اننى أعنى بالعبارة ، معناها الإيجابي ، كما أننى أقول حينما تكون العبارة صادقة انها تسجل واقعة من الوقائع أو احدى حالات الأشياء ، أما القضايا الكاذبة فهي تلك التي لا تفعل ذلك) . ويمثل راييل لعبارات المضللة بالقضايا شبه الوجودية Quasi-ontological . فالفيلسوف الميتافيزيقي في نظره يستخدم مثل هذه العبارات التي لا تشير الى أى شيء في الواقع الخارجى - طالما هي شبيهة بالعبارات الوجودية من حيث الصورة - على أنها تشير الى معنى شأنها شأن العبارات الوجودية . فاذا بحثنا عما تشير اليه مثل ما تفعل تلك العبارات الوجودية في الواقع الخارجى ، لما وجدنا شيئاً . وفي هذه الحالة تنشأ المشكلة الفلسفية ، ويبدأ الفيلسوف الميتافيزيقي في التفكير في ضرورة وجود ما يقابل هذه العبارات والألفاظ ، حتى

دفاعاً عن مبدأ التحقق (١٢٤) ، بعد أن تعرض للنقد من جانب الفلاسفة المثاليين والذين ينهجون منهجاً ميتافيزيقياً ، وخاصة في قولهم بأن المبدأ نفسه غير قابل للتحقيق ، اذ أننا لا نستطيع أن نطبق عليه معناه ، فنتحقق من صدقه أو كذبه بمقارنته بالوجود الخارجى . وعلى ذلك فهو نفسه مما لا يمكن تحقيقه ، نستطيع أن نطبق عليه معناه ، فنتحقق من صدقه أو كذبه بمقارنته بالوجود الخارجى ، وعلى ذلك فهو نفسه مما لا يمكن تحقيقه ، وبالتالي يكون خالياً من المعنى ، ومن ثم لا نستطيع أن نعتبره معياراً نحكم به على وجود معنى للعبارات أو خلوها منه (١٢٥) .

ويرفض آير هذا النقد على أساس أن هذا المبدأ لا يصور الواقع الخارجى ، انما يتناول طريقتنا في تحليل العبارات التي تتناول الواقع ، ولذا فهو نفسه غير قابل للتحقيق ، فيقول (هناك فجوة مشهورة يستخدمها الذين يدافعون عن الميتافيزيقا ضد هجوم الوضعيين المنطقيين ، وهى أن مبدأ التحقق نفسه غير قابل للتحقق منه ... ومن الطبيعي ألا يكون قابلاً للتحقيق ، فقد وضع هذا المبدأ كتعريف ، لا كتقرير تجريبي للواقع) .

● القول بأن عبارات الميتافيزيقا التقليدية خالية من المعنى ، وهو بهذا انما كان يردد ما ذهب اليه قنجنشتين من أننا يجب أن نبرهن لكل من يقول قولاً ميتافيزيقياً ، انه لم يعط للألفاظ التي يستخدمها في عباراته أى معنى . فيقول آير (ان الاتهام الذى نوجهه للفيلسوف

(١٢٤) انظر في هذا مقالاً له بعنوان « التحقق والخبرة verification and Experience » الذى نشره في كتابه « الوضعية المنطقية » Logical Positivism وأيضاً المقدمة التى قدم بها لهذا الكتاب ، وارجع أيضاً الى كتابه « اللغة ، والصدق ، والمنطق » Language, Truth and Logic .

(١٢٥) Collingwood, R. G. : An Essay Metaphysics, P. 163.

(١٢٦) ويقصد هنا آير الإشارة الى نقد « كنت » للميتافيزيقا التقليدية .

(١٢٧) Ayer, A. J. : Language, Truth and Logic, P. 19.

● أن ويزدم - مثل فتجنشتين - لم يكن يهتم بالنتائج الفلسفية التي يتوصل إليها بقدر ما كان مهتماً بمنهج التحليل نفسه عن طريق التوقف عند الأسئلة التي تطرح في الفلسفة واختبار معناها لمعرفة ما إذا كانت صحيحة أو غير صحيحة ، وبالتالي ما يترتب عليها من مشكلات .

● أنه مثل فتجنشتين في فلسفته المتأخرة ، يذهب إلى أن السبب في وجود مشكلات الفلسفة إنما يعود إلى أن الفيلسوف حينما يستخدم اللغة ، إنما يستخدمها على نحو يختلف عن النحو الذي تستخدم به في الحياة اليومية أو بعبارة أخرى (نجد أن الألفاظ التي تخرج من فمه ، لا تؤدي إلى نفس النتائج التي ألفنا لزومها عنها) .

● أن ويزدم يرى - مثل فتجنشتين - أن الفلسفة يجب ألا تبحث في طبيعة الأشياء ، بل تجعل مهمتها مقصورة على العبارات التي تقال في الفلسفة أو العلم ، وبالتالي فهو ينتهي إلى نتيجة قريبة الشبه بفكرة ألعاب اللغة (أو التشكيلات اللغوية) عند فتجنشتين . فهو يرى أن أهم الأسئلة المتعلقة بنظرية المعرفة في الفلسفة ثلاثة ، هي :

سؤال عن معرفتنا بالأشياء المادية ،
وسؤال عن معرفتنا بالموضوعات العلمية ،
وسؤال عن معرفتنا بعقول الآخرين .
فنسأل مثلاً « كيف نعرف الأشياء المادية ، وعلى أي نحو تكون ؟ » ولا نسأل (ما هي طبيعة الأشياء المادية ؟) ، بحيث تكون الإجابة عن مثل هذه الأسئلة من المقولة المناسبة التي تتعلق بها موضوع السؤال . ويزدم يذهب في هذا الصدد إلى وجود مقولات ثلاث تشمل

ولو في عالم آخر غير هذا العالم ، على النحو الذي فعله أفلاطون قديماً في قوله بعالم المثل .

● وينتهي رايل إلى القول بأن العبارات الميتافيزيقية التقليدية عبارات مضللة ، لأنها في حقيقتها خالية من المعنى ، فيقول (أن النتيجة التي أقبلها ، هي أن هؤلاء الفلاسفة الميتافيزيقيين قد ارتكبوا خطأ كبيراً حينما حاولوا أن يسبغوا أهمية كبيرة على عباراتهم التي تجعل من « الوجود » مثلاً موضوعاً لقضاياهم ، ومما هو « حقيقي » صفة يصفون بها موضوعات قضاياهم ، أو محمولات يحملونها عليها . . . أن ما يقولونه - على أحسن تقدير - لا يخرج عن كونه عبارات مضللة تؤدي إلى سوء الفهم ، وعلى أسوأ تقدير ، شيئاً خالياً من المعنى ، أو هو مجرد لغو) (١٢٨) .

● كما ينتهي رايل كذلك إلى نفس النتيجة التي انتهى إليها فتجنشتين عن وظيفة الفلسفة ، على أساس أنها تحليل لعبارات اللغة ، للبحث فيها عن أساس الخطأ الذي يؤدي إلى ظهور مشكلات الفلسفة . وبعبارة أخرى ، فقد أصبحت وظيفة الفلسفة عند رايل وظيفة علاجية ، وهي الوظيفة نفسها التي عبر عنها فتجنشتين في كتابه « أبحاث فلسفية » بقوله (أن طريقة تناول الفيلسوف لمشكلة ما ، تشبه طريقة علاج مريض من الأمراض) (١٢٩) .

(٢) جون ويزدم John Wisdom

الذي يقتفى أثر فتجنشتين في بعض الأحيان كما يسير أحياناً أخرى في الطريق نفسه أبعاد مما فعل فتجنشتين ويواجه النتائج التي تربت على ذلك بصراحة أكثر . (١٣٠) وذلك يتضح من المقارنة التالية :

Ryle, G. : Misleading Expressions (in Logic and Language, by : A. Flew, (١٢٨)
Vol. I) P. 14.

Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 255, P. 91. (١٢٩)

Pole, D. : The Later Philosophy of Wittgenstein, P. 103. (١٣٠)

في عبارات اللغة ، وأن نقص التعريف يرجع الى نقص الوصف التجريبي (١٢٢) .

كما يبدو تأثير فايزمان واضحاً بفكرة فتجنشتين في أن مشكلات الفلسفة إنما تنشأ عن سوء استخدام اللغة ، لسوء فهم منطقتها . ولذا ينتهي فايزمان الى ضرورة توضيح أهمية أنواع الخلط الموجود في اللغة حتى لا تقع في الخطأ ، ونشير بالتالي من المشكلات في الفلسفة ما نحن في غنى عنه وما يظنه البعض مشكلات حقيقية ، مع أنها ليست بطبيعتها كذلك .

ويمثل فايزمان لأنواع الغموض الذي قد نصادفه في اللغة بعدة أمثلة : كان يكون للكلمة الواحدة معنيان مختلفان أو بتعبير آخر أكثر دقة (قد تكون هناك كلمتان تشتركان في نفس العلامة الصوتية الواحدة مثل كلمة (Like) التي تعنى « يحب » ونعنى « يشبه ») .

ومثل عدم التمييز بين المعانى المختلفة للالفاظ على أساس اغفالنا للسياقات التي تدخل في تكوينها أو التي ترد فيها ، وهو في هذا الصدد يقول (حينما تستخدم الكلمة في سياقات مختلفة ، تبدو الكلمة نفسها كما لو كانت ذات معان مختلفة) (١٢٣) .

مما سبق يتضح مدى تأثير فايزمان بفلسفة فتجنشتين (وخاصة فلسفته المتأخرة) الذي ذهب في أكثر من موضع من كتابه « أبحاث فلسفية » الى أن معنى اللفظ إنما يتحدد وفقاً لاستخدامه الفعلي في اللغة ، وعلى السياقات المختلفة التي يدخل في تكوينها .

★ ★ ★

كل واحدة منها مبحثاً خاصاً ، فهناك ما يتعلق منها بالأشياء المادية ، وهناك مقولة تتعلق بموضوعات العلم ، ومقولة ثالثة تتعلق بعقول الآخرين ، بحيث يكون استخدامنا للالفاظ والعبارات في اجابتنا عن سؤال يتعلق بالأشياء المادية ، من ضمن العبارات التي يمكن استخدامها في الإجابة عن هذا السؤال ، لا عن سؤال آخر يسأل عن كيفية معرفة العقل مثلاً . والواقع أن هذا الاستخدام لفكرة المقولات وثيق الصلة بفكرة فتجنشتين عن ألعاب اللغة التي نستخدم فيها اللفظ في سياق بحيث يكون له معنى يختلف عن معناه لو استخدم في سياق آخر أو لعبة أخرى من ألعاب اللغة .

(٣) فريدريك فايزمان :

ويبدو تأثير فتجنشتين فيه واضحاً ، خاصة في : قوله بمبدأ تحقيق المعانى ، وأن كان ما ذهب اليه فايزمان مختلفاً الى حد ما فهو مثلاً - على الرغم من قوله بفكرة تحقيق القضية بمقارنتها بالواقع الخارجي - إلا أنه يذهب الى أننا ننتهي دائماً الى الشعور بوجود نقص في هذا المبدأ ، إذ أنه لا وجود لتعريف يُعرِّف أى حد تجريبي ، ويكون تعريفاً جامعاً يحصر جميع الامكانات (لأن كل وصف تجريبي يمتد دائماً في أفق مفتوح ملء بالامكانات) (١٢١) . وكلما اصطنعنا الدقة في الملاحظة ، وجدنا ذلك الأفق وقد ازداد اتساعاً ، ومن ثم يتعذر علينا أن نعقد مقارنة وثيقة بين القضية التي تقال وبين الواقع الخارجي الذي لم تستنفذ ملاحظتنا له كل امكاناته . وعلى ذلك فإن (النتيجة هي : أن نقص مبدأ التحقق ، قائم على أساس نقص تعريفاتنا للحدود التي نحققها

(١٢١) Waismann, F. : (Verifiability), (in : Logic and Language, edited by : Flew, A.) Vol. II, P. 122.

(١٢٢) المرجع السابق ، صفحة ١٢٤ .

(١٢٣) المرجع السابق ، صفحة ١١ .

كذلك . ومن هذا النوع ما قيل من أن موقف فثجئشتين لم يكن متسقاً مع نفسه حين يذهب إلى أن وظيفة الفلسفة هي تحليل العبارات الفلسفية ، لا إقامة نسق ميتافيزيقي أو تقرير قضايا فلسفية ، وبالتالي فما لا يمكن الحديث عنه ، يجب السكوت عن الخوض فيه (فما لا يستطيع الإنسان أن يتحدث عنه ، ينبغي عليه أن يصمت عنه) (١٣٥) ، وهو مع ذلك يكتب كتاباً في الفلسفة ، مع علمه بأن قضايا الفلسفة والميتافيزيكا كما يقول خالية من المعنى .

ومن الواضح أن مثل هذا النقد نفسه قائم على مغالطة منطقية ، بل وينتهي كذلك إلى ما يسمى بالدور المنطقي . فالمعبرة التي يقول فيها فثجئشتين أن أغلب قضايا الفلسفة خالية من المعنى ، هي نفسها إحدى عبارات كتابه « رسالة منطقية فلسفية » . وعلى ذلك فلو جعلناها معياراً للحكم على بقية عبارات الكتاب ، لكانت عبارات الكتاب كله خالية من المعنى ، وبالتالي تكون هي نفسها - بوصفها واحدة منها - خالية من المعنى . إذن فالقول بأن (عبارات الفلسفة والميتافيزيكا خالية من المعنى) ، يكون هو نفسه قولاً لا معنى له ، ومن ثم لا يصلح ما لا معنى له للحكم على غيره سواء كان ذا معنى أو لم يكن . وكان العبارة الواحدة في هذه الحالة تصبح ذات معنى وخالية من المعنى في وقت واحد ، وهذا خلف وباطل . ومصدر الخطأ هنا راجع إلى اغفالنا أن الشيء الواحد لا يكون برهاناً على صحة أو بطلان نفسه ، والا وقعنا في تناقض شبيه بالتناقض المعروف بمشكلة الكذاب ، الذي قال - (ونفرض أن مقاله صحيح) - بأن « كل قومه كاذبون » ، وهو واحد منهم ، فهو كاذب ، إذن فالمعبرة التي قالها كاذبة . ومن ثم تصبح العبارة الواحدة صادقة وكاذبة في وقت واحد .

عاشرا - خاتمة :

تبقى بعد ذلك عدة ملحوظات تتعلق بفلسفة فثجئشتين وتحليلاته بصفة عامة ، منها :

١ - أن فثجئشتين لم يكن فيلسوفاً وضعياً منطقياً ، كما لا تعبر فلسفته عن الاتجاه الوضعي المنطقي . حقاً أن بعض الوضعيين المنطقيين تأثروا بتحليلاته مثل كارب وآير وغيرهما كما ذكرنا من قبل ، كما أنه من الحق كذلك أن نقول أن جماعة فينا كانت تتدارس رسالته المنطقية الفلسفية ، حتى ليذهب البعض إلى القول بأن « رسالة » فثجئشتين كانت أشبه ما تكون بانجيل فلاسفة وعلماء جماعة فينا ، لكن هذا لا يعني أنه كان واحداً منهم ، بل كان فيلسوفاً تحليلياً بالدرجة الأولى ، مثله في هذا مثل برتراند رسل ، ومن قبله جورج مور ، ومن بعده فلاسفة التحليل اللغوي من المعاصرين ، وليس من الضروري أن يكون الفيلسوف التحليلي ، وضعياً بالضرورة .

٢ - أن فلسفة فثجئشتين تعرضت لنقد كثير ، كان بعضه قائماً على أساس من عدم الفهم وبالتالي كان سطحيّاً متهازئاً ، وبعضه الآخر كان قائماً على أساس من المغالطة المنطقية ، وبعضه الآخر كان قائماً على أساس من نظرة فلسفية مختلفة وموقف فلسفي مختلف ، مثل نقد موريس كورنفوث الذي يمثل وجهة نظر الماديين الجدليين (١٣٤) وبعضه الآخر كان صادقاً وحقيقياً وبناءً . ولعل أسوأ ما يتعرض له مفكر أو فيلسوف هو النقد الذي يكون من النوعين الأول والثاني . فنقد من لم يفهم ، لا يستوفي شروط الحكم الخاص بتقييم أفكار غيره ، أما النقد القائم على أساس المغالطة ، فهو نقد مكرر يبدو لأول وهلة كما لو كان نقداً صحيحاً ، لكنه في حقيقته ليس

هذه المشكلات . ان الفلسفة عنده فاعلية ونشاط ، هي عنده حركة الفكر ودأبه في تعقبه لعبارات الفلسفة والعلم من أجل تحليلها ، لتوضيحها والقاء الضوء على معناها . وما أكثر العبارات - عنده - التي تقال في الفلسفة ولا يكون معناها واضحاً ، فيتصور البعض أن غموض الفكرة أو معنى العبارة دليل على عمق فحواها أو مضمونها ، كما يتصورون أن وضوح الفكرة وبساطة العبارة دليل على ضحالة معناها وسطحيتها ، مع أن العبارة السهلة الواضحة تكون أكثر امتناعاً في التعبير لدى من لم تتضح في ذهنه الفكرة أو يتحدد المعنى .

والواقع ان الدعوة الى الوضوح في الفكر الفلسفي أمر مشروع بل ومطلوب ، ولعل فتجنشتين في دعوته هذه ، انما كان يؤكد ما نادى به ديكرت من قبل في القرن السابع عشر من القول بالوضوح والتميز ، كما كان يؤكد مطلباً يتبناه الآن جمهرة كبيرة من الفلاسفة المعاصرين .

أما النقد الذي ينم من خلال منظور فكري معين ، أو من خلال معتقد فلسفي خاص ، فمن الواضح أنه يعبر عن وجهة نظر خاصة ، مثل نقد الماديين الجدليين أو المثاليين المتطرفين لفلسفة فتجنشتين . أما النقد الموضوعي البناء فهو الذي أفاد منه فتجنشتين بالفعل ، الأمر الذي انتهى به في فلسفته المتأخرة ، الى التخلي عن كثير من أفكاره الفلسفية الاولى بعد اقتناعه بإمكان التخلي عنها .

٣ - ولعل هذا ينتهي بنا الى ما يرمى اليه ويضعه فتجنشتين نصب عينيه في الفلسفة . وهو أن الهدف من التفلسف ، ليس هو الانتهاء الى نتائج يقينية ثابتة مطلقة ، أو اقامة انساق فلسفية مثالية ميتافيزيقية على الطريقة التقليدية المعروفة لدى كبار الفلاسفة . انما الهدف عنده هو تحليل مشكلات الفلسفة ، وذلك لتوضيحها وبيان ما هو حقيقي منها وما هو زائف ، عن طريق تحليل عبارات اللغة التي تساق فيها

★ ★ ★

١٢٠١

فتجنشتين ولسفة التحليل

أهم مؤلفات فتجنشتين (مرتبة زمنياً)

١ - « الذكريات » (١٩١٤ - ١٩١٦)

Notebooks, 1914—1916

(translated and edited by : Anscombe, C. E. Oxford, Blackwell, 1961)

(٢) « رسالة منطقية فلسفية » .

Logisch — Philosophische Abhandlung.

(edited by : Ostwald, in Annalen der Naturphilosophie, 1921, Wien)

وقد ترجمت هذه الرسالة عام ١٩٢٢ ، ثم عام ١٩٦١ الى اللغة الانجليزية، كما ترجمها الى اللغة العربية كاتب هذا المقال عام ١٩٦٨ ، وفيما يلي بيان بهذه الترجمات :

Tractatus Logico — Philosophicus

(١)

(translated by : Ogden, C.K., London, Kegan Paul, 1922).

Tractatus Logico — Philosophicus

(ب)

(a new translation by : Pears, D. F. and McGuinness, New York, The Humanituis Puss, 1961).

(ج) « رسالة منطقية فلسفية »

(ترجمة الدكتور « عزى اسلام » - مكتبة الانجلوالمصرية - القاهرة ١٩٦٨)

(٣) « محاضرات فتجنشتين بين عامي ١٩٣٠ ، ١٩٣٣ »

Wittgenstein's Lectures in 1930—1933

(edited by : Moore, G. E., in Mind — January 1954, January 1955).

وقد أعاد مور نشرها في كتابه :

Philosophical Papers, (London, K. Paul, 1948).

(٤) « الكتابان الأزرق والبني »

Blue and Brown Books.

(Oxford, Blackwell, 1958).

وهو عدة محاضرات خاصة القاها فتجنشتين على اثنين من طلبته فيما بين عامي ١٩٣٣ ، ١٩٣٤ . وقد أعيد طبع الكتاب عام ١٩٦٠ ، ثم عام ١٩٦٤ .

(٥) « ملحوظات على أسس الرياضيات »

Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik.

وقد ترجم هذا الكتاب الى اللغة الانجليزية ونشر بعنوان :

Remarks on the Foundations of Mathematics.

(Trans. By : Anscombe G.E. — edited by : Anscombe 6 & Rhees, R. and Von Wright — Oxford, Blackwell, 1956).

٢٦٣

١٢٠٢

عالم الفكر - المجلد الثالث - العدد الرابع

وهو مختارات من ملحوظات سجلها فتيجنشتين عن فلسفة الرياضة فيما بين عامي ١٩٣٧ ، ١٩٤٤ . وقد اعيد طبع الكتاب مرة ثانية عام ١٩٦٤ .

(٦) « أبحاث فلسفية »

Philosophische Untersuchungen

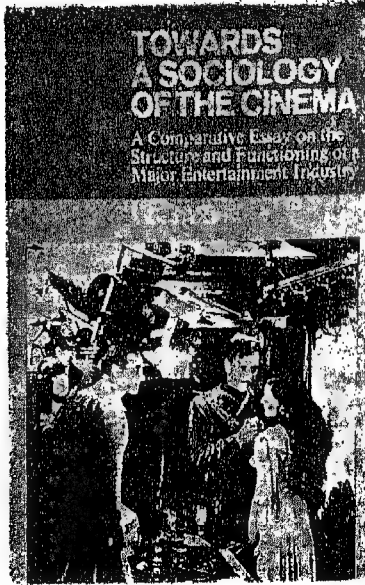
وقد ترجم الى اللغة الانجليزية ونشر بعنوان :

Philosophical Investigations

(trans. by : Anscombe, G.E. — edited by : Anscombe, G. and Rhees, R/— Oxford, Blackwell, 1953).

وهو يمثل فلسفة فتيجنشتين المتأخرة ، وقد اعيد طبع الكتاب عام ١٩٥٨ ، ثم عام ١٩٦٣ .

★ ★ ★



نحو علم اجتماع للسينما

عمر وتحليل: هاشم النحاس

نضج السينما أصبحت السينما وسطاً معقداً يمد الفنان بإمكانات عديدة : أفلام مجسمة وعادية ، ملونة أو بالأبيض والأسود ، ومنها تكنيك الكاميرا وتكنيك الميكروفون ، وتصوير الرسومات أو الرسم مباشرة على الفيلم ، وتسجيل الصوت إلكترونياً أو أن يرسم باليد على الفيلم ... لقد أصبحت كل هذه الإمكانيات وغيرها متاحة في صناعة الفيلم . ومنها يختار الفنان ما يناسب احتياجاته ، الأمر الذي لم يكن متوفراً منذ عهد قريب لارتفاع تكاليف الفيلم الناطق . ولكن توفر المعدات الرفيعة أخيراً جعل صناعة الفيلم في متناول من يريد . وما كان لحركة الفيلم السريعة في الولايات المتحدة - مثلاً - أن تولد بغير وجود هذه التسهيلات الجديدة .

وخلال تلك الأعوام أصبح الفيلم يملأ حياتنا ابتداء من أفلام الهواة من الأطفال

السينما هي أولى وسائط الاتصال الجديدة التي وصلت في هذا القرن إلى مستوى النضج وتحولت إلى شكل فني . ومن المسلم به أنه عندما أخرج جريفيث فيلمه الصامت الطويل « ميلاد أمة » عام ١٩١٤ عن الحرب الأهلية ، فإنه أسهم في انضاج السينما باعتبارها وسط اختيار . وأعني بذلك أن إمكانيات الوسط التعبيرية قد تطورت وأصبحت من الثراء بحيث تسمح للفنان المبدع الجاد بأن يختار منها ما يكفي لإرضائه . وإن كان من الصعب أن نحدد بالضبط الزمن الذي نضج فيه الصوت في الأفلام الروائية ، ولكن مما لا شك فيه أن استخدام الصوت في الأفلام الروائية أصبح من الثراء أيضاً بما يكفي لوصوله إلى حد النضج عام ١٩٤١ عندما أخرج أورسن ويلز فيلمه « المواطن كين » .

والآن وبعد أكثر من خمسين سنة من بداية

* Jarvie, I. C. Towards A Sociology of the Cinema, London 1970, Routledge & Kegan Paul.

لا يوجد مثيل للنفاذ تحت جلد مجتمع آخر
مثل رؤية الافلام المصنوعة للسوق المحلية .
 وأفلام « اوزو » عن حياة الطبقة المتوسطة في اليابان ، وأفلام « ساتياجيت راي » عن البنغال ، ومعظم الافلام الأمريكية ، هي بمثابة منجم من المعلومات ، وضوء نفاذ يكشف لنا عما يدور داخل المجتمعات التي تصورها أو تسيء تصويرها .

وتمثل السينما حالة اجتماعية وجمالية معاً . ويتداخل الجانبان ، طالما أن السمة الاجتماعية قد تؤثر على الفن ، كما أن العوامل الفنية قد تؤثر على المجتمع . وعموماً فهي واحدة من أكثر أشكال الفن حيوية في عصرنا . ومع ذلك فإن أبعادها الاجتماعية لم ينكشف لنا منها غير القليل . ومن الصعب تفسير هذا الاهمال ، ولكن « چارفى » يحاول في مقدمة كتابه الذى تعرض له هنا ، حصر عدد من العوامل التى يرى أنها شاركت فى خلق هذا الاهمال ، ويمكن أن نجعلها فيما يلى :

١ - سوء الفهم لمفهوم علم الاجتماع وما يجب ان تتضمنه الدراسات الاجتماعية .
 فقد دأب الكتاب خلال الخمسين سنة الأخيرة على الخلط بين علم الاجتماع والعمل الاجتماعى ، كما يميل الكتاب الى الخلط بين علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعى .

٢ - القصور العام من ناحية علم الاجتماع الوصفى للمؤسسات الرئيسية فى مجتمعنا .
 فعلماء الاجتماع يميلون منذ زمن بعيد الى تركيز أبحاثهم حول الطبقة الاجتماعية والدين وما شابه ذلك ، مهملين مجال علم الاجتماع الصناعى . ولا زال هناك الكثير من المؤسسات الاجتماعية لم توضع لها خرائطها الاجتماعية . وما يحاوله « چارفى » فى كتابه هو أن يضع خرائط أولية من هذا النوع للمؤسسات السينمائية تشمل جوانبها المختلفة .

الى عروض الافلام عن طريق شاشة التلفزيون أو فى الفصول أو فى المكتبات أو عن طريق شاشات دور العرض السينمائية التى انتشرت فى كل ركن من العالم . وقد أصبحت السينما مركز الكثير من اهتماماتنا ، ومركز الكثير من القيم ، والصور ، والخيالات ، وحتى الجهود الفكرية . وعلى خلاف أسلافنا لم يعد عالم السينما أو لغتها من الامور الغريبة علينا .

غير أن السينما ما زالت لا تحظى بالنظرة الجدية من قبل المثقفين فى مجتمعنا . ولا ينال انتاجها ما يستحقه من التقدير باعتبارها أعظم انجازات العصر الثقافية والحضارية . ومن الممكن وضع قائمة سريعة ببعض أساتذتها ممن يجب أن يوضعوا بأى مقياس معقول على نفس المستوى مع أعظم فناني هذا القرن فى التصوير والرواية والشعر والموسيقى وغيرها ، مثل : مايكل انجلو انطونيوني ، انجمار بيرجمان ، روبرت بريسون ، جون فورد ، بستر كيتون ، اكير اكيروساوا ، فرتز لانج ، اورسن ويلز . وانه لمن المحزن حقاً أن نجد من المثقفين من لم يسمع عن أسماء هؤلاء أو عن أفلامهم . أو نجد منهم من لا يستطيع معرفة السبب فى تميز هؤلاء المخرجين عن غيرهم .

وفى مقدمة مظاهر هذا القصور - التى يذكرها لنا چارفى - نجد ذلك الجهل المطبق بطبيعة السينما باعتبارها مؤسسة اجتماعية ، رغم جهود الكتاب من امثال مارشال مكلوهن . McLuhan ، الذين ناضلوا لرفع هذه الفشاوة .

ان هذا الوسط - كما يذكر « چارفى » - يمثل الآن الصناعة الثالثة من بين أضخم الصناعات فى الولايات المتحدة ، التى تعتبر بدورها فى مقدمة دول العالم الصناعية . ومنذ الحرب العالمية الأولى أصبحت تمثل أحد صادراتها الأساسية . وتتخذ الولايات المتحدة من السينما أقوى وسيلة لنشر ثقافتها القومية . ومن وجهة النظر الانثروبولوجية

نحو علم اجتماع للسينما

مجموع ما نشر نجد منها : التردد على السينما وعلاقته بالدكاء ، مدى تقمص الجمهور لنجوم الشاشة والشخصيات التي يمثلونها ، أكثر الأفلام تأثيراً على الأطفال .. وهكذا . ومن أمثلة هذا النوع مما كتب في هذا الموضوع كتاباً ماير Mayer « السينما الانجليزية وجمهورها » و « علم الاجتماع والفيلم » .

أما تحليل المضمون الذي نجده عند أمثال « جونز » (١٩٤٢) ، و « فولغنشتاين » و « لايتس » (١٩٥٠ - ١٩٥٥) ، و « ميد » (١٩٥٩) ، فهو تحليل مشتمل وغير مجد . ما يكاد المرء يشعر باقترابه من الهدف حتى يبعد عنه .

وأما بخصوص علماء النفس أمثال « كراكاور » (١٩٤٧) و « هواكو » (١٩٦٥) فهم يقدمون فروضاً غير مقبولة من وجهة نظر علم الاجتماع ، أو يتناولون الأفلام كما لو كانت في فراغ اجتماعي .

وما يهمنا هنا هو أن ننظر إلى السينما باعتبارها إحدى المؤسسات الاجتماعية بين غيرها من مؤسسات عديدة ، ولا يقتصر البحث على الأفلام الجيدة وإنما يشمل بدراسته الأفلام التافهة وجمهورها كذلك ، لأن هذا الكتاب ليس بحثاً جمالياً وإنما هو بحث اجتماعي .

وما يهم علم الاجتماع السينمائي هو مجموع الانتاج السينمائي ، وتسويقه ، وانعكاسه على الجمهور ، وإلى حد ما تقويم الأفلام والعوامل الاجتماعية التي قد تساعد في الكشف عن سبب جودة أحدها ورداءة الآخر . ذلك أن مهارة الفنان التكنيكية ، وخياله ، وقدرته ، الإبداعية وسيطرته على مادته ، لا بد وأن يرجع إليها - على الأقل - بعض أسباب الخلاف بين الجيد والردئ . ولكن هذه السمات لا ترجع إلى الفرد وحده ، وإنما هناك

٣ - الارتباطات السوقية المتعلقة بالسينما ، بسبب حداثتها من ناحية ، وبسبب شعبيتها من ناحية أخرى . كما كان لأفلام هوليوود التجارية التافهة في العشرينات والثلاثينات أثرها الواضح من هذه الناحية . ولم تنجح - للأسف - الجهود العجدة التي بذلها أمثال روبا وأرنهيم وجريرسون وايزنشتين وغيرهم في النقد والتنظير وصناعة الفيلم ، في محو هذا الأثر .

٤ - الشعور بأنه لا يوجد سوى القليل مما يمكن أن يقال في موضوع علم اجتماع السينما . وهذا القليل مما يقال إما تافه لا قيمة له أو معروف . ويرى چارفي - بحق - أن محاولته في هذا الكتاب الذي يقدمه « نحو علم اجتماع سينمائي » تعمل على تعرية هذا الادعاء والاطاحة به .

ويحدد لنا « چارفي » هدفه من الكتابة فيقول في تصديره :

إن أول ما أهدف إليه بهذا العمل هو أن أحاول الجمع بين عدد من شتات المعلومات المبعثرة التي لا حصر لها فيما تشر عن السينما وأضعها تحت الفحص . وليس هناك في الواقع إطار فرض حتى الآن يحيط بكل هذه المعلومات . وستكون مهمتي هي أن أضاع إطاراً - غير نهائي - لعلم الاجتماع في هذا المجال يمكن أن تنتظم من خلاله تلك الاشتات من المعلومات بحيث يشرح ويستوعب الوقائع ويضع الأسئلة ، ويشير إلى غيرها مما يفيد في تنظيم مناقشة الموضوعات ويكشف عن الثغرات في المعلومات المبعثرة ..

ولكن المشكلة الأساسية هنا هي أن معظم ما نشر تحت اسم علم الاجتماع السينمائي لا يعنى هذا العلم - أى علم الاجتماع - ولكن يعنى علم النفس . وليس علم النفس الخاص بالسينما بل الخاص بالجمهور في السينما . ولو أخذنا عينة من أكثر الموضوعات تكراراً في

بعض الأبنية والمنظمات الاجتماعية أكثر فعالية من غيرها في منح الفنان الفرصة وحثه على الإبداع في العمل . وهذه هي الطريقة التي سنتناول بها هنا مشكلة الأفلام الجيدة والرديئة .

يضع « چارفى » في اعتباره ما يؤخذ على علماء الاجتماع بانهم يكتبون مادتهم دون أن يشعروا بحاجتهم الى دخول السينما ورؤية الأفلام . فالحبكة القصصية وما تحمله من معنى اجتماعى تمثل بالطبع عنصراً هاماً بالنسبة لمعظم الأفلام لا يمكن تجاهله . غير أن الصفات السينمائية المرئية والسمعية للأفلام تسهم في تأثيرها بقدر كبير . كما قد يؤخذ عليهم أيضاً الافتقار الى النسجور بالتعاطف مع السينما باعتبارها وسطاً فنياً .

ولكن لعلنا نجد ما يرفع عن « چارفى » هذا الاتهام فيما يقوله في مقدمته عن حبه للسينما :

« وعن نفسى كأحد المثقفين أجد المتعة أحياناً في أكثر الأفلام تقدماً . ولكنى أتمتع أيضاً بمشاهدة الجديد من أفلام « جون كراوفورد » أو « لاناتيرنر » أو الأفلام الرقيقة من أعمال « دوجلاس سيرك » أو « جان نيچوليسكو » ، أو أفلام الحركة المثيرة مثل « القراصنة » أو « فيراكروز » أو أفلام المغامرة مثل « لعبة التحزير » أو « ارايسك » . ولا أشعر بأن الاستغراق في هذه الأفلام يعنى الفناء مقاييسي النقدية » . كما يقول : « وقد قمت بأعمال ميدانية في هذا الحقل لأنسى احب المجتمع السينمائي الذى أنتمى اليه ، وأنا اذ اكتب عنه فانما اكتب من أجل المزيد من الفهم لهذا المجتمع » .

هذا وقد سبق أن قام الدكتور « چارفى » بتدريس مادة الفلسفة بمدرسة لندن للاقتصاديات ، وجامعات : هونج كونج وتوفتس وبوستن . ويشغل الآن كرسي

الاستاذية للفلسفة بجامعة يورك في تورنتو . وينصب اهتمامه بوجه خاص على الدراسات التى تجمع بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية . وقد ألف كتاباً عن « الثورة فى الانثروبولوجيا » (١٩٦٤) ، وكان كتابه الثانى بعنوان « هونج كونج : مجتمع عند مفترق الطرق » (١٩٦٩) . أما كتابه الثالث الذى بين أيدينا الآن « نحو علم اجتماع للسينما » فقد نشر عام ١٩٧٠ .

وفى هذا الكتاب الأخير يرى « چارفى » أن أهم المسائل التى تشغل علم الاجتماع المنشود للسينما تنحصر فى مجموعات الأسئلة الرئيسية الأربعة التالية :

- (١) من الذى يصنع الأفلام ؟ ولماذا ؟
- (٢) من الذى يرى الأفلام ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟
- (٣) ما الذى يتم رؤيته ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟
- (٤) كيف تقوم الأفلام ؟ ومن الذى يقومها ولماذا ؟

ومن الواضح أن هذه الأسئلة تأخذ ترتيباً زمنياً يتفق والترتيب الرمضى لصناعة الفيلم ابتداء من الفكرة ثم الاتاج ثم البيع ثم التوزيع ثم الرؤية والاختبار ثم التقويم . وهذا الترتيب الى جانب كونه ترتيباً زمنياً ، فهو أيضاً ترتيب منطقى . وقد أخذ « چارفى » به فى تقسيم كتابه الى أربعة اجزاء . نحاول فيما يلى أن نعرضها بقدر من التفصيل نوعاً .

وقد قصدت ألا أقصر على مجرد اعطاء فكرة سريعة أو موسعة عن الكتاب ، وإنما أخصه تلخيصاً وافياً محتفظاً فيه بمعظم أفكاره وطريقته فى الاستدلال حرصاً على احاطة القارئ العربى بكل ما جاء به نظراً لأنه المحاولة الاولى من نوعها فى هذا العلم من ناحية ، ولما يتضمنه الكتاب أصلاً من ثروة هائلة من المعلومات والقضايا المثيرة من ناحية اخرى .

نحو علم اجتماع للسينما

غير أن الفروق بين الفنون الفردية والفنون الجماعية ليست فروقاً قاطعة بحيث لا يمكن لهما تبادل للمواقع . ذلك أن من الممكن أن نجد من يصنع نيلمه أو يتيم كوخه بمنزله ، كما يمكن أن تشترك مجموعة في تأليف قصة أو قصيدة أو رسم لوحة أو نحت تمثال . أما الخلافات الهامة بينهما فهي خلافات في تعقيدات النظم التي تسير عليها عمليات الإنتاج . ومن هذه الناحية نجد حتى فنى العمارة والفيلم يختلفان .

ولن تفيدنا المقارنة بين درجات تعقيد النظم الانتاجية في الفنون المختلفة . ولكن من المهم أن نعرف أى الأشخاص هو المبدع الأساسى في هذه الفنون الجماعية .

ان الأمر بالنسبة لهذه المشكلة يبدو أقل وضوحاً في الفيلم عنه في الفنون الجماعية الأخرى مثل العمارة والكتاب والاسطوانة . ذلك أن هناك من يذهب الى أن عمل كاتب السيناريو هو الذى يمثل جوهر الفيلم ، ويذهب البعض الآخر الى أن عمل المخرج هو الأساس . بينما قد نجد الأثر الباقي من بعض الأفلام هو أداء أحد الممثلين ، أو قد يرجع الى عمل المصور أو المونتير أو مصمم الديكور . ولكن يبدو أنه من الأفضل أن نأخذ بالفرض القائل بأن المخرج هو الشخصية الأساسية فهو المسئول كلية عما يظهر على الشاشة . والمخرج صاحب الأسلوب يستطيع أن يقدم فيلماً حتى وإن كان التصوير أو المونتاج أو التمثيل أو الصوت أو الديكور أو غيره رديئاً .

ولكن هذا الفرض يكون مضللاً ، ولا يمكن الأخذ به عندما يصبح روتين الانتاج داخل الاستديوهات الكبيرة هو العامل المسيطر ، حتى وإن سمح هذا الروتين للمخرج باختيار ممثليه والعاملين معه . إذ لا يمكن أن نلقى المسئولية على من لا يملك السلطة . وإن كنا نجد عدداً وفيراً من الأفلام ائسم بطابع شخصي الى حد كبير أبان ذروة نشاط هوليوود

ويقع الكتاب في ٣٩٤ صفحة يشغل الصلب منها الذى يتمثل في الأجزاء الأربعة المشار إليها سابقاً ٢٠٥ صفحة . ويتنفل أغلب الصفحات الباقية قائمة ببيوجرافية قيمة من ص ٢٢٩ حتى ص ٣٦٦ يسبقها ملحق صغير عن « الفيلم والتداخل بين القيم » وهو عبارة عن تطبيق لبعض ما ورد في صلب الكتاب من افكار بطريقة عامة . أما بقية الصفحات في ما بعد القائمة البيولوجرافية فتشغلها ثلاثة فهارس أولها عن الموضوعات والثانى عن الاعلام والثالث عن الأفلام التى تضمنها الكتاب .

هذا وقد احتفظت في تلخيصى لصلب الكتاب بالعناوين الرئيسية اثني تشمل أجزاء الأربعة ثم عناوين الفصول التى يضمها كل جزء منها . أما العناصر التى يتكون منها كل فصل فلم أذكر عناوينها واكتفيت بذكر أرقامها كما جاءت في الأصل . ولم أتترك منها عنصراً واحداً .

• • •

علم اجتماع الصناعة

أولاً - شدة الارتباط بين علم الاجتماع الصناعى وعلم الاجتماع السينمائي :

١ - على خلاف الفنون الفردية السابقة كالشعر والموسيقى وعلى غرار الفنون الجماعية كالمسرح والعمارة ، من النادر أن يكون الفيلم نتاج فرد دون مساعدة الآخرين . ذلك أن عمل الفيلم يتطلب قدرات مختلفة كالتصوير والتحميض والطبع والمونتاج وتسجيل الصوت والمكساج . وبعد عصر الرواد الأوائل حيث كان كل شخص يستطيع أن يقوم بعدد من الأعمال . أصبح العمل في الفيلم الآن ينقسم الى تخصصات ، وأصبح من النادر أن نجد من يجيد غير عمل واحد منها .

السينمائي قبل الحرب مثل أفلام العرب
للمخرج فال ليوبتون ، وأفلام (م.ج.م)
الموسيقية ، وأفلام كل من : كوكر وفورد
وهوكس وهتشكوك ولانج ولوبتسن وفيدور
وفون ستيرنبرج ، وغيرهم .

٢ - من الأسئلة التي تفرض نفسها . لماذا نجد فيلمي (س) و (ص) يتماثلان في كثير من الوجوه . ومع ذلك يفضل أحدهما الآخر ؟ . وربما كان الفيلمان من إنتاج نفس الشركة ، بنفس الديكور ، بنفس الممثلين ، بنفس الأدوار تقريبا ، وبنفس القصة غالبا .

وتفيدنا المقارنة بين الفيلمين في رفع مستوى
الفيلم لأنها تضع يدنا على أسباب أفضلية
أحدهما على الآخر . ويتضمن ذلك بالضرورة
معرفة المسئول عن الأشياء الحميدة في الفيلم
الجيد ، وكيف تم عملها ، وهل هى مما يمكن
أن نتعلمه ؟ وهل الفيلم الجيد ببساطة نتاج
رجل ماهر ، أم أنه نتاج وضع المسئولية
في أيد ماهرة ؟

ان الذين يذهبون الى ان تقويم الفيلم يقتصر على الدليل الداخلى الكامن فى العمل نفسه لا يمكنهم أن يعرفوا السبب فى رداءة احدى اللقطات مثلاً . ومن ثم لا يعرفون كيف يمكننا أن نرتفع بمستوى الفيلم . ثم كيف نستطيع تقدير المخرج اذا لم نعرف السبب ؟ . ان الدليل الخارجى وحده – وليس الدليل الداخلى – هو الذى يستطيع أن يحدد لنا مثل هذه المسائل . لقد ولى عصر اعتبار العمل الفنى كائناً حياً مستقلاً يفسر نفسه بنفسه . ولم يعد من الممكن تفسير أى عمل من أعمال الفن دون خلفية من المعلومات . والفيلم باعتباره إنتاجاً معقداً لعمليات متعددة لا يسمح لنا بالجرأة على تصور أن ما يتضمنه يمكن تفسيره دون الاستعانة بدليل آخر .

٣ - لماذا كانت أفلام هوليوود أكثر أفلام العالم انتشاراً ؟ . وهل هناك علاقة بين

نجاح الفيلم الأمريكي ونظام الانتاج ؟
الاجابة : نعم ، ولقد حاول هذا
النظام دائماً الحفاظ على رفع المستوى العام
للأفلام . واستطاعت هوليوود منذ أوائل هذا
القرن انتاج عدد هائل من الأفلام ذات المستوى
المرتفع الرفيع في السيناريو والتمثيل والاخراج
والتصوير والصوت والديكور وغيرها .
ونادراً ما تسعى هوليوود لانتاج أعمال فذة
فريدة ، ولكنها تعمل على توفير انتاج عام جيد
يفهم السوق العالية . وهذا هو سر انتشار
أفلامها .

ويدلنا ذلك على وجود ارتباط واضح بين
 النجاح الفنى والنجاح التجارى . وانه لا
 تعارض بينهما . ويؤكد الفكرة تاريخ الفيلم
 الأمريكى نفسه . فعندما تعرض لـ فـ زـ و
 التليفزيون عملت الشركات السينمائية على
 « انراء القيم الانتاجية » التى تتمثل فى الالوان
 ومساحة الشاشة وامكن التصوير وطول
 الفيلم وحشد الممثلين . الا ان الافلام لم
 تتحسن تحسناً ملحوظاً . ولعل السبب أن
 تحسين القيم الانتاجية ظل داخل نطاق آلية
 الانتاج الضخمة الموجودة من قبل . وتبين أن
 رفع مستويات الابداع يتطلب زيادة فى حرية
 المبدع . وهو ما سلمت به هوليوود لكبار
 رجالها . وأصبحت تسمح لهم بحرية لم
 يسبق لها مثيل ليصنعوا ما يريدون بالطريقة
 التى يريدونها ، والآن نجد من المنتجين
 المخرجين أمثال ، فورد ، وايلر ، وايلدر ،
 هتشكوك ، وايز ، كما نجد من الرجال الجدد
 أمثال ، فرانكهايمر ، ممن يعملون خارج جهاز
 الاستديو . وهم اقدر على تحقيق أفكارهم
 الأصلية أكثر مما كان لهم فى الثلاثينيات
 والأربعينات . وبهذا المعنى تحسن الانتاج
 واثمرت التغيرات التنظيمية ثمارها .

وعلى كل حال فان معالم الانتاج والتوزيع أخذت في الاختلاف بشكل جذري عما كانت عليه من قبل بانتشار ظاهرة المنتحين المستقلين

نحو علم اجتماع للسينما

وتجهيزها بالمعدات اللازمة) أو للانتاج (بتمويل الاستديوهات والموظفين بها) ، وكان معنى ذلك قدوم رجال الأعمال والممولين . فالسينما من بدايتها كانت صناعة مرتفعة التكاليف .

٢ - ظهرت الشركات التي تخصصت في صناعة الافلام . واستلزم تأجير الاستوديو والمعدات وتمويل الانتاج اقتراض المال اللازم . ودخل بذلك التمويل الضخم . واصبحت بنوك نيويورك وما زالت المصادر الرئيسية لتمويل الانتاج . وما لبث رجالها أن أصبحوا أعضاء في مجالس شركات السينما . وفي النهاية أصبحوا يوجهون الصناعة .

وكان من غير المجدي لدور السينما شراء نسخ الافلام ، فهي لا تحتاجها الا للعرض عدة ايام ، والاستديو من ناحية اخرى يهمل بيع الافلام لتمويل انتاجه التالى . ومن هنا برز دور القوة الثالثة بينهما . وتمثل في الموزع ، الذى يشتري الفيلم من الاستديو ويؤجره لدور العرض . واذا كان هناك استوديوهات متخصصة في انتاج افلام الضرب واخرى في انتاج الدراما او الافلام الكوميدية ، فالموزع يحصل على الافلام من المصادر المختلفة وبذلك يسمح لدور العرض بالتنوع ، واصبح للموزع كلمته فيما يصنع ، حيث انه لا يشتري من الافلام ما يظن عدم اقبال دور السينما عليها .

ولم يلبث الموزعون أن واجهتهم المشاكل من جانبى الانتاج والعرض معا . فقد أدى التوسع في انشاء سلاسل دور العرض من ناحية ، وتجمع الاستديوهات معا في شركات كبيرة من ناحية اخرى ، الى أن تقوم الاستديوهات الكبيرة بالتوزيع لحسابها ، وأن تقوم سلاسل دور العرض بالتعامل مباشرة مع شركات الانتاج . كما بدأ المنتجون بشراء سلاسل دور العرض لضمان السوق . وأدى هذا النمو للبناءات الاحتكارية الضخمة الى

التي أصبحت تحل محل ظاهرة الاستديو أو الشركات الضخمة التي تتجه الآن الى التوزيع اساساً . كما لم يعد الفيلم موجهاً الى كل الناس ، وكل الأذواق ، وانما الى جمهور معين .

وعلى هذا يمكننا أن نخلص - بمنهج علم الاجتماع - الى أن وضع صانع الفيلم لم يكن شيئاً بسبب احتياجه للعمل داخل تنظيم انتاجي معقد . فالامتيازات تفوق المثالب . ومما يجدر الاشارة اليه أن المسؤولية لا تضيع داخل تعقيدات التنظيم . كما أنه من الواضح أن من مميزات التنظيم أنه يميل الى افادة الأرض الوسطى ، ويتمثل ذلك في رفع المستوى العام للانتاج المتوسط .



ثانياً - نمو الصناعة :

١ - جاءت السينما كاختراع أولاً دون احتمالات تجارية ظاهرة . وكانت مجرد أداة ، أو لعبة لتسجيل الحركة واعادة عرضها ، ثم بدأت تكشف عن امكانياتها ، وخلقت جمهورها ، كما خلقت الحاجة اليها . وهكذا وجد - في هذه الحالة - أن الاختراع خلق الطلب طبقاً لما تقرره احدى النظريات التقليدية في الاقتصاد ، على خلاف ما تقرره النظرية التقليدية الاخرى التي تذهب الى أسبقية الطلب على الاختراع أو ما تقرره النظرية الماركسية عن الضرورة الاقتصادية .

وقد بدأ البناء الحقيقى لصناعة السينما مع انتاج الافلام القصصية بكمية كافية لتغطية البرامج المتغيرة باستمرار . ذلك انه ما أن تم بناء دور السينما حتى أصبح من اللازم توفير الافلام الجديدة باستمرار للاحتفاظ بعودة الجمهور مرة بعد اخرى . ولتحقيق ذلك كان على الهواة الأوائل أن يتركوا المجال للمحترفين . وكان لا بد من توفير رأس المال اللازم سواء للعرض (باعداد الأبنية الخاصة

تضييق فرصة التنوع والاختيار أمام الجمهور .

وفي حوالى عام ١٩٥٠ كان هناك الخوف من اجتياح التليفزيون للسينما كما اجتاحت السينما الفودفيل من قبل . وعملت صناعة السينما على حماية نفسها بادخال بعض التحسينات الشكلية . وبقيت السينما ، لا بسبب ما ادخلته من تحسينات ولكن لأن وظيفة التليفزيون - كما ظهرت فيما بعد - لا تتداخل مع وظيفة السينما الا في حدود ضئيلة جداً . وما يجيد تقديمه كل منهما يختلف عن الآخر . كما يختلف بينهما نوع الجمهور . وقد انتهت الصناعة - رغماً عنها - الى اعادة تحديد دورها ، وواصلت تقدمها بقوة متزايدة .



ثالثاً - البناء الحالى للانتاج الرأسمالى :

١ - ان اقتصاديات الانتاج السينمائى لا تهمنا في حد ذاتها ، وانما يهمننا منها ارتباطها بالبناء الاجتماعى للسينما طالما أن الافلام تصنع لتباع . وهناك نوعان من الانتاج ، انتاج الاستديوهات الكبيرة والانتاج المستقل .

وكان المنتج هو صاحب الكلمة الأخيرة وفقاً للنظام القديم فى الاستديوهات الكبيرة فكان يتدخل مثلاً فى اعادة التصوير وفى المونتاج . وهناك من المخرجين من افقدهم هذا النظام سيطرتهم على افلامهم ، وان تغيرت الاحوال الآن واصبح المخرج يتمتع بحرية أوسع الا أن ذلك لا يحدث مع كل المخرجين . اذ على المخرج أن يبرهن أولاً أنه يستطيع أن يحقق عائداً مالياً كبيراً قبل أن يسمح له بالميزانيات المفتوحة وحرية الاختيار .

أما الانتاج المستقل فيأخذ نظام التحزيم Packing . ووفقاً لهذا النظام التعاونى يصبح المخرج وكاتب السيناريو والممثلون شركاء ولهم

حصة فى الارباح علاوة على اجورهم نظير أعمالهم . ويخلصهم هذا من نظام الاحتكار الذى كان يعمل به الاستديو الكبير اذ كان يحرمهم من العمل مع منتج آخر لعدة سنوات بناء على العقد المبرم بين الطرفين . ولكن لعل أهم ما يمتاز به هذا النظام أنه يسمح للمخرج بالاشراف الكامل على الفيلم . ويصبح هو المسئول الأول والأخير عنه . ومن ثم يستطيع أن يضمه رؤيته . ويتبادل المخرج الثورى مع المنتج الذى يصبح مجرد منفذ أو مدير داخل عملية التحزيم . وهذا ما يوضح السبب فى اصرار المخرجين والممثلين ذوى الطموح على انتاج افلامهم لحسابهم حتى يتسنى لهم صناعة الفيلم فنياً كما يتوقون .

والقصة أو السيناريو هو العامل الأساسى لانتاج الفيلم فى نظام الاستديو الكبير . أما المنتج المستقل فهو لا يهتم بالسيناريو وحده قدر اهتمامه بمن هو المخرج ؟ ومن هم الممثلون ؟

٢ - ويهمننا فى علم الاجتماع تحديد أهداف العاملين فى الصناعة . واذا نظرنا الى أهداف العاملين فى الفيلم نجد أنها قلما تتفق . ان كل ما يعنى المنتج ان يتم عمل الفيلم حسب جدول زمنى موضوع ، وان يتم فى حدود الميزانية ، وأن يحقق ربحاً . وفيما عدا هذه الأهداف الثلاثة لا يهمه من أمر الفيلم شيء . أما المخرج فيهمه أن ينتهي الفيلم حسب الجدول الزمنى المحدد ، وأن يكون على علاقة طيبة بالمستخدمين ، وهو يرغب ايضاً فى الربح ، كما يرغب فى أن يظهر استاذيته فى تحريك الكاميرا والايقاع وتوجيه الممثل والخراج عموماً ، لأن كل ذلك سيؤثر على مستقبله .

وما يهم كاتب السيناريو هو ان يرضى المخرج والمنتج عن عمله ، الى جانب رغبته فى أن يلقي السيناريو الذى كتبه الحظوة بين

نحو علم اجتماع للسينما

ويمكن تقسيم تاريخ الفيلم السوفييتي الى ثلاث مراحل : اولها المرحلة الذهبية عند قيام الثورة التي انتهت بسيطرة ستالين الكاملة على الامور حوالي ١٩٢٨/١٩٢٩ ، وتليها الفترة الستالينية التي استمرت حتى ١٩٥٦ . وبعدها جاءت المرحلة اللاستالينية وتميزت باتاحة قدر من الحرية .

اما في بولندا فقد تمتعت السينما بقدر اكبر من الحرية كما هو واضح بوجه خاص في اعمال المخرجين الشبان امثال « واجدا » الذي اخرج « ماس ورماد » و « ليدى ماكبت في سيبيريا » و « مونك » مخرج « البطولة » و « المسافر » و « بولانسكي » مخرج « السكين في الماء » و « كاليروفتش » مخرج « قطار الليل » .

ولكن ما زال هناك في البلاد الشيوعية عائقان يحرمان المخرج من الحرية . ذلك انه لا بد من موافقة المسؤولين أولاً على تصور فكرة الفيلم . ثم لا بد من الموافقة بعد ذلك على عرضه . وكلنا يعرف مأساة فيلم « ايشان الرهيب » الذي حجز لمدة عشر سنوات .



رابعاً - الادوار والذين يشغلونها :

١ - من أجل أغراض تحليل البناء الاجتماعي للسينما ، يجب أن ننظر الى التصنيفات القائمة على تقسيم العمل في صناعة الفيلم باعتبارها ادواراً اجتماعية . والدور هو الجزء الذي يلعبه الشخص في بناء له طابع المؤسسة ، ويمكن لهذه الادوار أن تكون على قدر كبير أو قليل من التحديد ، بفضل المؤسسات التي تقوم داخلها بهذه الادوار .

ويحظى المنتجون والمخرجون بأدوار محددة بوضوح نوعاً في انتاج الفيلم . وكان من الجدير أن يكون للمنفذين - باعتبارهم القادة - نفس التحديد الواضح لأدوارهم ، ولكن دورهم في

انداده ولدى الراى العام بين رجالات هوليوود المحترفين .

والنجوم يتوقون الى الربح . ويهتمون بتكوين شعبية واسعة لهم لدى الجمهور . ولذلك قد يفرضون مواصفات معينة لأدوارهم مثل « لارى باركس » الذي يرفض أن يمسك بندقية في الفيلم ، و « دوريس داي » التي ترفض أن تمثل الجانب المظلم للحياة في افلامها .

اما كبار الفنانين مثل مدير التصوير والمونتير ومهندس الصوت ومؤلف الموسيقى فهم يقومون بأعمالهم وليس في اعتبارهم ما سيحققه الفيلم من ربح . بل كل ما يهمهم أن يرضى عنهم المنتج والمخرج والممثلون .

وعلى ذلك فاذا اخذنا مثلاً منظر ممثلة تظهر عارية تماماً في الفيلم ، فان ما يهم المنتج أن ينتهز هذه الفرصة ليستعمل أجهزة الاعلام في الدعاية عن ذلك اثناء التصوير ، بينما نجد ما يهم المخرج وكاتب السيناريو من هذه اللقطة الا تكون مقحمة على الأحداث وان يجدا لها المبررات الفنية الكافية . وهكذا تختلف الغايات بين العاملين في الفيلم مما يؤدي - بين الحين والآخر - الى الاصطدامات فيما بينهم ، لا بسبب الحماسة او الفرور أو العناد ، ولكن بسبب اختلاف وجهات النظر .

٣ - واذا ما قارنا بين الانتاج السينمائي في البلاد الرأسمالية والانتاج السينمائي في البلاد الشيوعية ، نجد انه بينما يخضع الاول لعامل الربح ، يخضع الثاني للحزب . وفي الحالة الاولى نجد من الافلام الامريكية ما يسخر من الرأسمالية ويعارضها ، أما في الحالة الثانية فيستحيل وجود الفيلم النقدي . ولذلك اقتضت الافلام في الحالة الثانية على تمجيد الاشتراكية واحترام العمل والتضحية بالنفس والشرف والتفاؤل والبطولات الحربية ضد النازية .

ولعل ارتباطهم بالطبقة المتوسطة كان وراء ظهور سمتين بارزتين في الانتاج الهوليودي رغم تعارضهما وهما : السوقية والميل الى الاستعراض . ولا اعنى بذلك أن السوقية ترتبط ارتباطاً مباشراً بالطبقة الاجتماعية ، وان كنت أرى أن الذوق المهذب والرهافة الذهبية من المحتمل وجودهما غالباً بين أولئك الذين سمحت لهم تربيتهم وبيئتهم بتدريبيهما .

وهناك من المخرجين من اتوا عن طريق المسرح أو الصحافة - ويمتاز هؤلاء المنتجون بحساسية خاصة تجاه السينما التي حملوا اليها أفكاراً عظيمة وحاولوا أن يفرضوا شخصية معينة في انتاجهم السينمائي ليصبحوا منتجين مبدعين ، ومن أمثالهم جون هاوسمان ، آرثر فريد ، ديفيد سيلزنيخ .

ويتسع المجال الطبقي بالنسبة للكتاب والمخرجين كما تتسع خلفياتهم الثقافية بحيث لو دخلنا في الاصول الطبقيّة والتنوعات الثقافية العديدة لهم فلن ننتهي لأنهم لم يدخلوا هذه الصناعة مباشرة ولكن عن طريق عمل أو حرفة أخرى وان كان معظم الكتاب ينحدرون من الراديو والتلفزيون والصحافة . ولذلك كانوا يقومون بأنفسهم على اعداد أعمالهم للسينما ويطالبون بسلطتهم الكاملة على السيناريو النهائي . ومن أمثالهم اوسبورن وهارولد بنتر .

والمخرجون غالباً ما يأتون الآن كذلك عن طريق التلفزيون . وهناك مجموعة من المخرجين الفرنسيين بدأوا نقاداً للأفلام أمثال جوادرت وترفو . وفي بولندا يوجد معهد للسينما يسمح لخريجيه بالانضمام الى حقل الاخراج السينمائي .

ولا يستطيع احد أن ينكر أن النجوم اينما كانوا يأتون فقراء ليصبحوا اغنياء . ولكن مازال المسرح وفن الموديل الى جانب التلفزيون هي منابع الرئيسية لمثل السينما . وقد

الواقع غير محدد . ولذلك نجد منهم من يوسعه حتى يتداخل مع الوظائف الابدائية للمنتج والمخرج والكتاب .

وطالما أن دور المنفذ غير محدد بدقة فهناك مجال واسع لتدخل العوامل الشخصية في تحديده . وكل من في الاستديو الكبير في هوليوود يعلم أن الفيلم لن يحكم عليه بنزاهة والاعتبار الأول والأخير اعتبار شخص يعتمد على مدى المحبة لشخص معين ، وكم كان هذا الشخص لطيفاً وملتصقاً . ويضاف الى هذا من المساوىء أن المنتج المنفذ الفيلم مثل ماير Mayer يتقاضى أعلى مرتب في هوليوود .

وقد أدى هذا النظام الى احتكار الانتاج في أيدي حفنة صغيرة جداً من المنفذين في هوليوود يحكمون على أذواق الجماهير بذوقهم الخاص ، ويعتمدون في نجاحهم على نظام النجوم ، مما يحرم الانتاج من تنوع الاتجاهات وثوراتها .

٢ - النظرية الرئيسية التي تؤكد أهمية الاصول الطبقيّة في تحديد وجهة نظر الأفراد مما يؤثر على أدوارهم الاجتماعية هي النظرية الماركسية . وتذهب هذه النظرية الى أن وجهة النظر الطبقيّة تتحدد وفقاً لما يعود عليها من فائدة . ومن ثم فإن سلوك الناس في المجتمع السينمائي ، والأفلام التي يصنعونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرتهم ، التي ترتبط بدورها بأصلهم الطبقي وما يعود على طبقتهم من فائدة .

واذا حاولنا ان نبحث عن الاصول الطبقيّة لأصحاب الأدوار الرئيسية في السينما نجد أن المنفذين والمنتجين من أمثال ماير ، زاكوب ، فوكس ، وارنر ، جولدوين كانوا يعملون في أعمال تجارية أخرى ناجحة قبل أن يأتوا الى صناعة السينما قاصدين الريح السريع . وكان أغلبهم من اليهود من الطبقة المتوسطة أو المتوسطة الدنيا .

نحو علم اجتماع للسينما

اجوراً عالية جداً . بينما تفدق الأموال على المنفذين والمنتجين والمخرجين والكتاب وكبار المصممين . ونجمة مثل « اليزابيث تايلور » وصل أجرها عن الفيلم الواحد مليون دولار .

هل لمثل هذه الاجور العالية ما يبررها ؟

وهل من حق بيكاسو أن يحصل على تلك الأثمان الباهظة - التي يفرضها السوق - عن لوحاته ؟

لو كانت الإجابة بنعم بالنسبة لبكاسو . عندئذ يكون من حق اليزابيث تايلور أن تقول « وأنا أيضاً » . وإذا قلنا أن بيكاسو وحده هو الذى يستحقه لأنه فنان عظيم . فالسؤال الآن ومن الذى يحكم بذلك ؟ ثم - على وجه الخصوص - من الذى يحكم على الجمهور الذى يحكم بأن اليزابيث تايلور تستحق ما تطبه من أجر ؟

وإذا كانت الإجابة بالنفى بالنسبة لأعمال بيكاسو ، على أساس أنه لا يوجد من الفن ما يستحق هذا الارتفاع فى الثمن ، فلا بد أن ينطبق ذلك أيضاً على هنرى فورد الثانى الذى اخترع الانتاج الضخم للسيارات ، طالما أنه لا يوجد من يعتبر أن خدمته للإنسانية تفوق خدمة بيكاسو لها . وهل يعنى ذلك أن أجر رئيس الولايات المتحدة أجر منخفض ؟

ان الاعتراض على ارتفاع ثمن أعمال بيكاسو يرجع الى مشاكل توزيع الثروة أكثر مما يرجع الى التقويم الاقتصادى للفن . وليس لدينا المقياس الذى نستطيع من خلاله تحقيق التوزيع العادل للثروة . وقد حاول عدد كبير من فلاسفة المجتمع تقديم مقاييس من هذا النوع . ولكن الاقتصاديين أجمعوا على عدم جدوى أى نظرية من هذه النظريات أو كفايتها .

• • •

تأعب الصدفة دورها كما فعلت مع « لانايرر » التى اكتشفت وهى تحتسى الخمر فى مخزن و « روك هيدسون » كان سائقاً . والبعض طبعاً وصل عن طريق غرفة النوم . ولكنى أجزم أنه حتى الذين وصلوا عن هذا الطريق لم يكن باستطاعتهم البقاء الا اذا كان لديهم شيء .

ومن الملاحظ أنه لا يوجد - تقريباً - من كبار الممثلين والممثلات من يحمل درجة جامعية . والحاصلون عليها فى هوليوود لا يتعدون عدد أصابع اليد الواحدة . والافتقار الى الدرجة العلمية يعنى نقص التعليم . ونقص التعليم يعنى نقصاً فى الذوق . ولعل ذلك أيضاً سبب من أسباب سوقية أفلام هوليوود .

ولكن اختيار الممثل الآن أصبح صعباً وشاقاً جداً بعد التوسع فى فتح معاهد السينما والتمثيل . وأصبح الممثلون الآن لا ينتمون الى طبقة معينة او دين معين ، كما كان الأمر فى الماضى .

٣ - ماذا يعنى كل ما سبق عن تجنييد الاشخاص للعمل بالسينما ؟

ان ما يعنيه هو ان السينما صناعة غير طبقية . وما من شك فى ان اتساع هذه القاعدة العريضة من الأشخاص المجندين للعمل فى هذه الصناعة يؤثر فى انتاجها . وهو ما يوضح لنا بالتالى ان غريزة هوليوود الصائبة بالنسبة للسوق العالمية لم تأت اعتباطاً . ومن التعميمات الاخرى التى يمكن ان نطلقها على هوليوود انها مدينة غير نمطية الى اقصى حد .

{ - فى الحقيقة ان الفنانين مثل عمال الكهرباء والنجارين والنقاشين يحصلون على اجور مجزية فى السينما عن زملائهم - خارجها - من نفس المهنة . ولكنها ليست

خامساً - حالات متنوعة للدراسة والمراجعة :

١ - من خلال كتاب ليليان روس عن فيلم هوستن « وسام الشجاعة الأحمر » وكتاب لندساي اندرسون عن فيلم ديكسون « الجماعة السرية » نستطيع أن نخلص إلى الحقيقة التالية : أن الضغوط الساحقة لالة انتاج « مترو جلدوين ماير » ، لم تستطع أن تمحو آثار لمسة هوستن على فيلمه ، رغم أنها اضطرت به إلى ترك الفيلم قبل استكمال المونتاج النهائي . وفي مقابل ذلك نجد أن خضوع كل شيء لرغبات ديكسون لم ينقذ الفيلم من الفشل بسبب عدم وضوح مفهوم المخرج عن الفيلم . . . **فالفيلم أولاً وأخيراً هو المخرج .**

٢ - يقدم لنا كل من المخرجين الثلاثة : كوكتو ، ويلز ، كيروسادا ، نموذجاً للمخرج الصاعد الذي يستطيع مواجهة الصعاب وتحقيق ذاته داخل نظام الانتاج الرأسمالي . فقد استطاع كوكتو رغم النقص في الأفلام الخام والاضاعة وخدمات الاستديو أن يخرج فيلماً من أرق وأجمل أفلامه وهو فيلم « الحسناء والوحش » (١٩٤٦) وقد حقق فيه كل ما يريده . وكان الفيلم بحمل شخصيته بصورة مطلقة .

ولم يتوقف ويلز عن الإخراج بعد سقوط فيلمه « المواطن كين » بل كافح وعمل بالتمثيل، ومن أجز التمثيل أخرج ثانية . وله عدة أفلام عبر فيها عن نفسه ومن أعظمها « عطيل » الذي يعتبر « عطيل ويلز » .

وقد كافح كيروسادا طويلاً قبل أن يحظى بالتقدير عن فيلمه « راشمون » عام ١٩٥٠ ثم « الساموراي السبعة » من بعده . ومع ذلك فقد ظل المنتجون يضايقونه باختصار أفلامه . وفي النهاية استطاع أن يبنى استديو وينتج الأفلام لحسابه الخاص .

٣ - تمثل أفلام جيمس بوند اتجاهًا جديدًا في الصناعة . فهي على الرغم من أن كتابها ومخرجيها ومصوريها يتغيرون من فيلم لآخر . ورغم أن « كونرى » وحده هو النجم المطلق ؛ فهي أفلام متجانسة وناجحة . إنها أفلام بدون لمسة شخصية ولكنها ذات مفاهيم واضحة .

ومجمل القول أن نظام الاننتاج نظام سيء . ولكن من السهل التغلب عليه . وقد عمل كل من جون فورد والفريد هتشوك على راحتهم داخله . والآخرون من أمثال جان كوكتو . اكيرا كيروساوا ، انجمار بيرجمان ، فيدريكو فيليني . . . وجدوا الشفرة التي يستطيعون أن يعملوا من خلالها دون ازعاجهم . أما أورسن ويلز فكان عليه أن يترك النظام كلية ويعمل خارجه .

والمشاكل الأساسية في رأي ناتجة عن وجود دورين في عالم الفيلم غير محددين بدقة ، وهما دورا المنفذ والممثل . فالمنتجون والمخرجون والكتاب ومديرو التصوير يعرفون من هم وماذا يريدون . وعدم تحديد دورى المنفذ والممثل يؤدي إلى خلق كثير من الصراعات .

والممثلون يتقاضون أجوراً عالية ويحتلون مكانة أقل على عكس المخرجين الذين يتقاضون أجوراً أقل ويمثلون مكانة أعلى . أما المنفذون فيتقاضون أجوراً عالية ويحتلون مكانة عالية أيضاً . وأخيراً نجد أن الفنيين والحرفيين يتدرجون في أجورهم التي تعكس ارتباطهم بالنجاح . وهكذا نجد أن نظام المكانة لا يتوافق مع توزيع الدخل ، وتوزيع الدخل لا يرتبط ارتباطاً متمثلاً بالنجاح . ويؤدي هذا بالطبع إلى صراعات . وهذه الصراعات نجدها في هوليوود كما نجدها في أي بلد آخر حيث تنتج الأفلام على النظام الرأسمالي . وفي بلاد مثل مصر والهند وهونج كونج تتدخل تعقيدات أخرى بانخفاض المكانة المتعلقة بمهنة التمثيل .

يمكن انكار أن الأدب والشعر قد أفادا من التكنيك السينمائي نفسه .

وهناك من المتزمتين الذين يفرضون استأذيتهم على الناس ممن ينهمون الفن الجماهيري بالتحريض على العنف والجنس وتستطيع الموضوعات الجادة وحمل الناس الى عالم من الأحلام بدلاً من مواجهة واقع الحياة . وهم ينادون برقابة تحمي الناس من استهواء الأفلام لهم .

والرد عليهم أن الناس ليسوا بسطاء الى هذا الحد . واغلبهم على وعى كامل بواقع الحياة ولا ينخدعون فيما يرون ، وفرض الوصاية عليهم عن طريق الرقابة يتعارض مع مبادئ الحرية والديمقراطية .

٢ - عندما يؤلف الكاتب رواية ، او يصنع السينمائي فيلماً ، فانا نفترض عادة أنه يريد أن يقول أو يفعل شيئاً عن طريق الوسط الذي يختاره . وأنه يريد أن يقول أو يفعل هذا الشيء من أجل جمهور معين يتصوره على قدر قليل أو كثير من الوضوح . وعلى ذلك فإنه يفصل عمله الى حد ما وفقاً لجمهوره المفترض .

والخطأ الفادح الذي وقع فيه « نظام المصنع » أنه كان لا يبنى من وراء انتاج الفيلم سوى أن يصل الى اكبر عدد من المتفرجين للحصول على اكبر قسط من الأرباح . وقد دفع هذا النظام بهوليوود الى عمل كل فيلم كما لو كان لكل جمهور العالم غير المتمايز . ومما دعم هذا النظام تعود الناس في البداية على الذهاب الاسبوعي الى دور السينما لمجرد التسلية في اجازة نهاية الاسبوع . وكان على السينما أن تغير برنامجها كل سبت . ولكن الأمر يختلف الآن حيث أصبح المتفرج يريد أن يذهب ليرى فيلماً معيناً . وأصبحت الأفلام ذاتها هي المهمة ، وفقد شمار « دعنا

علم اجتماع الجمهور

سادساً - دور الجمهور بالنسبة للوسط :

١ - من الآراء الشائعة أن هناك جمهوراً سلبياً وآخر ايجابياً . وأن جمهور السينما جمهور سلبي بينما جمهور الغناء أو الموسيقى أو القراءة جمهور ايجابي . ويزعم أصحاب هذا الرأي أن ممارسة الفن الجماهيري أسهل من قراءة كتاب . لأن القراءة تحتاج الى مشاركة خيالية من القارئ ، كما يعيد القارئ بناء وتركيب الشخصيات في عقله . وهو لذلك يشعر بلذة في قراءة الكتاب لا يجدها برؤيته للفيلم لأن السينما تفرض عليه الصورة .

ورداً على ذلك نقول ان معظم الناس لا يقرأون الكتب أو الروايات ، ولكن يرون الأفلام المأخوذة عنها ، وقد يعنى هذا ان تكون مرضى أو كسالى . وان كنا كذلك فهذه هي طبيعة البشر . وما العيب في أن تكون كسالى ؟

ومن ناحية أخرى فان الملاحظة ، مجرد الملاحظة ، كما في الفيلم السينمائي لا يمكن اعتبارها عملاً سلبياً ، فهي نوع من أوجه النشاط والهواية . وبعض الناس يجدون لذة في مجرد الملاحظة ولا يعنى هذا انهم سلبيون . هذا ومن الممكن أن تكون رؤية فيلم لمدة ساعتين أكثر ثراء من أى شيء آخر يستغرق نفس المدة . وإذا كان هناك من الروايات لكتاب من أمثال « جين اوستن » و « شارلز ديكنز » فهناك من الأفلام لمخرجين من أمثال « انطونيوني » و « كيوسادا » . وما رأى الذين يزعمون سلبية المشاهد ، في الأفلام الكوميدية التي تفرض على مشاهديها أن يأخذ دوراً ايجابياً في تذوقها ؟

والحقيقة ان للسينما بديعها وبياناتها ومفرداتها الخصبة والمعقدة التي تستطيع بها أن تعبر وتشرح أشياء تعجز لغة النشر عن الاتيان بها . وتكون أحياناً أكثر امتعاً من الأدب . ولا

الناس قبل العرض وأثناء الاستراحة وفيما بعد (وخاصة في المدن الصغيرة) حيث تمدهم بمادة للتحدث بينهم في المنازل والمكاتب والمدرّس حول تفسير الفيلم وما يشهده من قضايا ، أو حول نجومه ، ومثل هذا النشاط الاجتماعي في المقام الأول لا يكون في متناول الإنسان الا اذا ذهب الى السينما .

٢ - لم تكن السينما اول فن جماهيري بالمرح الاغريقي او الاليزابيثي كان مسرحاً جماهيرياً . ولكن الجديد في السينما أنها اول وسط اتصال جماهيري اثمر صناعة تسليية خاصة به وحده . والسينما من هذه الناحية تسبق الوسطين الجماهيريين الآخرين ، وعلى بهما الراديو والتلفزيون اللذين ظهرا فيما بعد واخذوا اتجاهاً مختلفاً عن السينما ، اذا نظرنا من وجهة النظر الاجتماعية . اذ تجبر السينما الناس على الخروج اليها وترك منازلهم ، مثلها مثل المسرح والحفلات الموسيقية ، بينما نجد الراديو او التلفزيون مثل الكتاب يقتضي البقاء في المنازل . وبينما تستغرق السينما انتباه الجمهور يمكن لمستمع الراديو او مشاهد التلفزيون متابعة البرنامج أثناء حديثه مع احد افراد أسرته او قيامه ببعض الاعمال المنزلية .

وقد استطاعت السينما كوسيلة تسليية جماهيرية ان تغزو قاعات الموسيقى التي كانت تتمتع بشعبية واسعة حتى الحرب العالمية الاولى في اجلثرا ، كما قطت كذلك على الفودفيل في امريكا . ويمكننا ان نفسر ذلك من وجهة النظر الاجتماعية بأن السينما كانت البديل الافضل لفنون المسرح ولذلك حلت محلها .

ولم يستطع التلفزيون ان يفعل بالسينما ما فعلته السينما بالفودفيل وقاعات الموسيقى لعدة أسباب منها : ان السينما لم تمنحه حق عرض افلامها الا القديم منها . وان التلفزيون لم يستطع ان ينفرد بتكنيك خاص ولا زال

نذهب الى السينما « جاذبيته واربع بدلا منه شعار « سينما الفنان » .

والآن نرى النظام الجديد للإنتاج المستقل يبدل عناية أكثر في صناعة الفيلم الذي أصبح يعني جمهوراً معيناً . واصبح فنون الفيلم لا يخرج فيلمه لمجرد التسليية وانما يشرح لذلك الجمهور الذي يود أن يصفى وأن يرى شيئاً . وفي أوروبا نجد « برجمان » يخرج افلاماً جيدة قليلة التكاليف لمنفرجين يستطيعون أن يفهموه ، ويستطيع أن يحقق من ورائها عائداً . وكذلك يفعل « جان لوك جودار » في فرنسا .

وهكذا أصبح متفرج اليوم - على خلاف ما مضى - يلعب دوراً ايجابياً بالنسبة لصانعي الأفلام .

• • •

سابعاً - الذهاب الى السينما كنظام اجتماعي :

١ - حينما نسأل لماذا يذهب الناس الى السينما . لا يهمننا في الاجابة الناحية السيكولوجية منها وانما يهمننا معرفة الجاذبية الاجتماعية للسينما . ولماذا يفضل الناس الذهاب اليها دون غيرها ؟

والسينما فن جماهيري ليس فقط لأنها تجذب اليها الجماهير ولكن لأنها أيضاً تقضي على الفردية في ظلام العرض المستهر . واذا كانت درجة المشاركة الجماعية للجمهور خلال العرض السينمائي معدومة فهناك من العناصر الاجتماعية الأخرى ما نجده في الذهاب الى السينما . كالذهاب اليها في مجموعات من العائلات أو المدارس أو الأصدقاء أو الأجيال . والسينما كنشاط اجتماعي توفر نوعاً مختلفاً تماماً من الاثارة والمتعة لا يتوفر في القراءة أو المذياع أو غيرها . كما أنها توفر فرصة للتلاقي

كان لديهم فكرة واضحة جداً عنه ، وواضحة نوعاً عن نوعه . وأن ٧٥٪ قالوا انهم يذهبون الى الفيلم من اجل النجوم او القصة ونوعها او كلمة تقدير عن الفيلم قالها احد الاصدقاء ، وأن ٦٠٪ من المتفرجين بين سن ١٢ و ٢٩ وأن ٤٨٪ منهم بين سن ١٢ و ٢٤ . ومن الواضح اهتمام المجتمع الأمريكي بفن الفيلم اهتماماً جدياً بالتوسع في فتح المعاهد المتخصصة ونشر الكتب . وبشارك المجتمع الأمريكي في هذه الظاهرة مجتمعات اخرى .

● ● ●

علم اجتماع الخبرة

تاسعاً - دور الخبرة في الوسط عموماً :

١ - لقد لمسنا فيما سبق اثر الجمهور في الانتاج السينمائي ، وعلينا الآن ان ننظر في اثر الفيلم على الجمهور . واول ما يجب الاشارة اليه انه رغم كل ما قيل عن تأثير السينما السوء في الفرد بما تحمله من عنف وجنس وخلافه فان هناك من الدراسات الموضوعية ما نفى عن السينما مثل هذه التأثيرات على الفرد . وعلى اى حال فليس من القطنة في شيء ان يلام « دوستويشكي » مثلاً لأن احد الأشخاص اعترف بأنه ارتكب جريمة بعد ان قرأ رواية الاخوة كرامزوف أو الجريمة والعقاب . واذا وجد بالفعل من يتأثر على هذا النحو فهو شخص غير سوى . ومن الممكن ان يتأثر بأى شيء خارجي يراه ان لم يتأثر بالفيلم . فالمشكلة خاصة بمثل هؤلاء الناس غير الأسوياء أصلاً ، ولا علاقة لها بالفيلم أو بغيره .

ولكن دعنا من مناقشة هذا التأثير لسينما الذى يتعامل على المستوى الميكانيكي مما لا يصلح في تفسير سلوك الانسان أصلاً . وعلينا ان نبحث عن اشكال اخرى من التأثير للسينما على الفرد . وسنجد عندئذ ان الخبرة الفيلمية تمدنا بالكثير من المعلومات العامة ، كما تمدنا

يقوم على التكنيك السينمائي : هذا وتتفوق . السينما على التليفزيون في حجم الشاشة وفي جودة الصورة . والنجوم في السينما اكثر شهرة حتى ان الخطوة التالية التى يطمح اليهما نجم التليفزيون المشهور هى ان يعمل في السينما . والتليفزيون فن يخدم المتفرج الجالس في البيت ويعالج اموراً منزلية بينما تعالج السينما اموراً اكثر عمومية لجمهور يبحث عن وسيلة تسلية غير منزلية .

● ● ●

ثامناً - جمهور الشاشة :

١ - ان جمهور السينما الحقيقي الآن هو انصاف المثقفين من الشباب تحت ٢٥ سنة . اما العائلات والراشدون فلا يذهبون الى السينما اكثر من مرة في الاسبوع ليروا فيلماً خاصاً يحبون ان يروه . وتراعى السينما جمهورها العريض من الشباب انصاف المثقفين بانتاج افلام الرعب والجاسوسية . اما انتصار الفيلم الاجنبى في البلاد الناطقة بالانجليزية فلا يتأتى عن ذلك الطريق وانما يلجأ الى مخاطبة جمهور المثقفين والواعين لضمين النجاح . وقد نجح انطونيوني بالفعل في ذلك حين اخرج « انفجار » معبراً فيه عن النسخ الموجود في المجتمع البريطانى . وسرعان ما تبعته افلام اخرى مشابهة .

لقد اصبح الذهاب الى السينما قائماً على الاختيار ، وبالتالي أصبحت كذلك صناعة الافلام . والنتيجة ان الفيلم أصبح قادراً - بجمهوره الخاص - على تحقيق نفس الربح او يزيد على ما كان يحققه الفيلم من قبل من خلال جمهوره الروتينى .

٢ - من الحقائق التى تهمنا وأثبتتها الاحصائيات ان اقل من ٢٠٪ من المتفرجين يذهبون فرادى وهذا يثبت ان السينما ليست فناً سلبياً كما يؤكد دورها الاجتماعى . وأن ٧١٪ صرحوا بأنهم لا يدخلون الفيلم الا اذا

وغيرها مثل عمليات الارتداد الزمنى السى الخلف Flash Back أو تصور المستقبل أو الحلم أو فقدان الذاكرة أو الربط بين أحداث فى أزمنة أو أماكن مختلفة وهكذا . . . ويعمل المخرج الحديث على مراعاة خبرة جمهوره الآن بهذه الأمور حتى لا يدعه يقع فريسة للملل .

٣ - أن التكنولوجيا - كما يرى مارشال مكلوهن M. McLuhan - لا تغير فحسب البيئة المحيطة بنا ولكنها تفيد أيضاً خبرتنا بها . فالطباعة لم توسع من معرفتنا فقط بل أثرت فى الطريقة التى يتم لنا بها اختبار العالم . وغيّرتها تغييراً جذرياً . وأصبح من الممكن أن يشترك عدد كبير من العالم فى نفس الخبرة . وبهذه المشاركة أصبح العالم أكثر ثراء .

ويقول مكلوهن أن التكنولوجيا عملت على تنمية جهازنا العصبى وامتداده . فعن طريق الكتابة نستطيع أن نوسع من ذاكرتنا ، وعن طريق الجرامفون نستطيع الاحتفاظ بالصوت مسجلاً . وقياساً على ذلك فقد أتاح لنا الفيلم رؤية أشياء ما كان لنا أن نراها بدونها . كما ترك لنا حرية اختيار وتنظيم هذه الأشياء وفقاً لما يناسبنا .

ويذهب مكلوهن الى أن « الوسط رسالة » . ورسالة الوسط الفيلمي لمجتمعنا هى خلق مجموعة مختلفة تماماً من العلاقات بين الناس على المستوى الفردى والمستوى الجماعى معاً . وهى تختلف عن رسالة التلفزيون الذى يعمل على تقوية الحياة الاسرية على حساب علاقات الجوار . والتلفزيون وسط « بارد » أكثر منه « ساخن » طالما أنه لا يفرض نفسه على المشاهد ومن الممكن ممارسة النشاط العادى خلال عروضه .

والخبرة السينمائية « الساخنة » هى محسوس هذا الكتاب ، وهى قلب علم اجتماع السينما . وخبرة

بالكثير من الاتجاهات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، وتمدنا بالتسلية ، وبالنتهير ، فنحن نخاف ونعطف على البطل أو البطلة ، والسينما شأنها فى ذلك شأن أى فن درامى . وهذه التأثيرات الكثيرة . أكثر أهمية - فى رأيي - من التقليد البسيط ، حيث يكون لها تأثير كبير طالما أنها تستطيع أن نخبرنا الصدو أو الكذب . وعن نفسي فقد علمت كثيراً من مشاكل بلدى لأول مرة عن طريق السينما . وكل منا يعلم كمية هائلة من الوقائع عن البلاد الأخرى عن طريق مشاهدته للأفلام الأجنبية .

٢ - ما هى طبيعة الخبرة السينمائية ؟

تمثل الأفلام فى حد ذاتها نوعاً خاصاً من الخبرة . ذلك أن ما تتركه للخيال أقل مما يسمح به الكتاب ، سواء على المستوى البصرى أو على المستوى السمعى . ولكنها تترك الكثير للخيال فيما يتعلق بمشاعر وشخصية الإنسان الذى تصوره . ولا بد من تنمية أنواع خاصة من الخيال المتعلق بالقدرة على « التكملة » مما تستلزمه الأفلام . وكما أنه على قارئ الرواية أن يدرّب نفسه على تخيل المنظر الموصوف كصورة ، فعلى مشاهد الفيلم أن يبنى اللقطات المنفصلة فى كل موجه لعالم من ثلاثة أبعاد .

وأول ما يواجه المشاهد غير المدرب من صعوبات هى صعوبة فهمه للبعد الثالث ، ثم يصطدم باستخدام اللقطة القريبة Close up واللقطة المتوسطة medium shot حيث يتصور أن هناك أجزاء مقطوعة من أجسام الشخصيات . ثم يواجه بعد ذلك صعوبة ادراكه لتغيير وجهة النظر من لقطة الى أخرى . وفى النهاية لا يستطيع أن يفهم معنى القفزات المتوالية ، أو مرور الوقت .

أما نحن ممن درسوا الفيلم فقد حصلنا على تدريبات عالية بالنسبة لكل هذه الأمور

الصدق = الجودة = الجمال = الرأى
الصائب أخلاقياً وسياسياً .

والخطورة أن هذه النظرية أصبحت فيما
بعد مثلاً يحتذى في كل الكتابات حتى أن
ريتشارد جريفيث في مقدمته لكتاب پول روثا
« **الفيلم حتى الآن** » ، لم يسمح لنفسه بامتداح
أعمال أورسن ويلز لأنه ظن أنها تفتقد الواقعية
الجادة والآراء الأخلاقية السليمة التي كان
يبتغيها وفقاً لنظرية كراكاور كأساس لتقويم
الأفلام .

والواقع أن البداية بتقويم الفيلم من خلال
وجهة نظر مسبقة ، تفقدنا اقدرة على الحكم
الصائب على الفيلم . فالهم هو أسلوب الفنان
ورؤيته . وعمل الفنان هو نقطة البداية
الصحيحة . ولم يكن « لينى رايفنستال » أو
« الفريد هتشكوك » من الواقعيين . ومسع
ذلك كان كل منهما راسخ القدم في تمكنه من
خلق عالم كامل من وحى خياله ، واستطاع
أن يستحوذ علينا بقدرته الإبداعية الفائقة
ووضوح رؤيته ، وكذلك الأمر بالنسبة لفناني
فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فأنني اعجب
أشد الإعجاب بروبرت بريسون ، وبرجمان ،
وانطونيوني ، واكيرا كيروساوا . وكذلك
بمخرجي الموجة الجديدة الذين يُعتبرون فناني
سينما بحق أمثال تريفو وجودار . وفي إيطاليا
كذلك من الجيل الناشئ داميانو داميانى ،
وبيرنالدو بيرتولوتشى . وفي أمريكا روبرت
الدريخ ، وجون فرانكنهيمر .

إن أعمال هؤلاء المخرجين الأفذاذ لم
تستمد قوتها عن طريق أى علاقة خاصة
تربطهم بالواقع ، ولكن عن طريق قدرتهم
الخيالية الشخصية التي تأتى بهذا الإبداع .
ولنقلها صراحة أن الدراما والجريدة فنان
مختلفان . حتى ولو صنعت الدراما لتأخذ
شكل الجريدة . ونحن عندما نقطع التذكرة
لندخل السينما ونمضي فيها ساعتين نتوقع
أن نشاهد في هاتين الساعتين تجربة غنية

الذهاب الى السينما هي قلب الوسط عموماً .
فالمنتجون ينتجون ، والجمهور يتجمع ،
والنقاد ينقدون . وكل ذلك بسبب اللقاء بين
الناس والشاشة . ويتم وصول رسالة الفيلم
عادة في حدود ساعتين حيث يهبط الظلام ،
وتضاء الشاشة ويدار الفيلم فيكشف لنا عن
عالم جديد .

• • •

عاشراً - عالم الشاشة :

١ - اهتم « كراكاور » في كتابه « مسن
كاليجارى الى هتلر » بالنظر الى الأفلام
باعتبارها التعبير اللاشعورى عن العوامل
السيكولوجية الخفية التي تكشف عن نمو النزوع
الى الفاشية . وخير ما يمثل ذلك في نظره
بعض الافلام الألمانية التي تعكس النظرة
الفاشية وعبادة الجسم سواء في استعماله
للكاميرا أو المونتاج أو الموسيقى .

وقد عمل كراكاور في هذا الكتاب على تنمية
نظرة محافظة عن جوهر السينما الجيدة .
ومجمل نظريته أن من الممكن للفيلم تسجيل
الواقع المادى والحياة كما هى ، على قدر من
الدقة لا يتوفر لآى فن آخر . ومن ثم فهو
امتداد للتصوير الفوتوغرافى الثابت الذى يمثل
جوهره في التقاط اللحظة الصحيحة .
وانتشرت هذه النظرية دون مناقشة ودون
اعتبار للأمثلة المناقضة التي تتمثل في أفلام
الرسوم المتحركة والأفلام الموسيقية . كما لم
يوضع في الاعتبار أن أعظم الأفلام هى ما تصل
في تأثيرها الى مستوى الشعر . وجوهر
الشعر ليس الواقعية .

ووصلت هذه النظرية الى قمة حماقتها
فيما تمثله أفلام الأربعينات عندما أصبحت
الأفلام التسجيلية ، وأفلام الواقعية الإيطالية
الجديدة من بعدها ، « موضة » عقلية .
وأصبحت النظرية تعنى أن الواقعية =

أن المجتمع مقيد ، الى جانب النظرة المحافظة، علاوة على النظم السياسية الفاسدة ، والقبضة الكلية الساحقة . والانتاج في أيدي حفنة من الاستديوهات لا تترك للفرد الموهوب فرصة عادلة للتعبير عن نفسه .

٣ - من النظريات الشائعة عن تفسير سبب ذهاب الناس الى السينما هي ما تقول بان الجمهور يحقق ذاته Identity من خلال من يراه او من خلال الموقف الذي يراه ويشعر المتفرج بالرضا نتيجة التوحد بشخصية في موقف معين . وتذهب نظرية اخرى الى أن المتفرجين يذهبون الى السينما للهروب escape من واقعهم الكئيب أو الاليم . وقد تكون نظرية الهروب هذه صحيحة بالنسبة للمجتمعات العمالية في البلاد الصناعية وخاصة في الثلاثينات وفت ظهور الانهيار الاقتصادي العالمي . ولكن هل الحال كذلك بالنسبة للطبقة المتوسطة التي تمثل اكبر مجموعة من جمهور السينما ؟

الواقع ان المسألة ليست هرباً بالمعنى الكبير للكلمة ولكن من الممكن اعتبارها عملية الهاء distraction . فالناس يذهبون الى السينما لا ليهربوا من مشاكلهم ولكن لينفصلوا عنها أو لينشغلوا عنها بشيء آخر طلباً لفترة من الاستجمام . خاصة اذا لم يكن لديهم ما يشغلون به أوقاتهم .

واذا نظرنا الى افلام الشباك من امثال : **ذهب مع الريح ، مدافع نافارون ، صيوت الموسيقى ..** نجد انها صنعت على مستوى رفيع من الصقل الحرفي المبهج . وهي بكل تأكيد من افلام « الالهة » كما أنها تسمح لنا بالتوحد مع شخصياتها اذا أردنا . ولكن ما هو أهم من ذلك أنها تخلق عالماً درامياً متماسكاً يخلب اللب . وهو عالم يسعدنا بذاته وبما فيه من ابتداء مدهش .

٤ - ان النهرية التي تذهب الى أن الافلام

ومختلفة كلية عن نفس التجربة التي كنا سنشاهدها لو كنا هناك . وثناء التجربة في السينما يعتمد على التقاليد الدرامية .

ومما يجدر الاشارة اليه ان رجالات العيسم الأمريكي يعرفون أيضاً مجتمعهم حتى المعرفة . وهم جادون في التعبير عنه ، وغير مدعين في نفس الوقت تيار الواقعية المجردة . لقد نقدت السينما الأمريكية المجتمع الأمريكي وأدائه وسخرت منه بلا رحمة . ومن الحقائق العامة عن أمريكا أن خير من انتقدها كان من الأمريكيين .

ومما يتجمع الآن في البلاد الاشتراكية وعلى الأخص في المجر وتشيكوسلوفاكيا وبولندا ، ظهور افلام تقول شيئاً عن مجتمعاتها يتمتع بروح النقد .

٢ - وفي اليابان يجد المرء أن السينما هناك تشبه الى حد كبير السينما الأمريكية ، في تمتعها بالروح النقدية . وقد عمل على ارتفاع مكانة السينما اليابانية من المخرجين الكبار امثال اوزو - كيوساوا - ميزوجوتشي .

ومنذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ظهرت افلام النقد الاجتماعي وعلى الأخص عند كيوساوا في « الشرير ينام جيداً » كما نقد البيروقراطية في فيلم Ikutu . وكشف عن الأحوال التي تتولد عنها الجريمة في فيلم « الكلب الضال » وفيلم « العالي والواطي » . كما كشف عن مساوئ العصر النووي في « سجل كائن حي » . وأخرج كيوساوا عدة افلام تاريخية عن المجتمع الياباني وتقاليده في العصور الوسطى . ويعتبر ذهن كيوساوا من أغنى وأذكى العقول المبدعة حالياً في السينما . ولعله - من الناحية الحرفية - أعظم من ظهر في عالم السينما حتى الآن .

أما في هونج كونج فالأمر يختلف . ولا أمل في وجود فيلم صادق أو فيلم نقدي بها طالما

ومن ناحية أخرى فالنجوم ليسوا مجرد شخصيات عادية أصبحت نجوماً بالخط . ولكن لا بد أن يكون لديهم شيء ما أو أن فيهم شيئاً ما : المظهر ، ملائمة الوجه للتصوير السينمائي ، الحضور أمام الكاميرا ... شيء ما يجذب انتباه المتفرج لأول وهلة . وهذا الشيء لا يمكن اصطناعه « فبركته » كما يحاول البعض . ولذلك كان النجوم أنصاف آلهة . يتقاضون أعلى المرتبات ويعيشون حياة رغدة خيالية .

وللنجوم فائدتهم الحقيقية في الفيلم حيث يساعدون في الحصول على تأثيرات درامية متنوعة لا يحصل عليها بدونهم . ونضرب مثلاً لذلك « جارى كوبر » الذى رآه المتفرج في أفلام كثيرة سابقة وعرف عن دوره وشخصيته الكثير ، وهنا يستطيع المخرج الاقتصاد في تعبيره عن الشخصية . كما يستطيع أن يدور حول الأشياء السابقة ويستخرج منها توقعات جديدة تدهش المتفرج . وابتعاد النجم أحياناً عن النموذج الذى يقدمه لا يعنى تحطيم التوقعات التى ارتبطت به . ذلك أن دوره المناقض لدوره النمطى يُعتبر في حد ذاته وسيلة لاستغلال توقعات الجمهور عنه . وقد كان من شأن هذا الابتعاد تدعيم أفلام كثيرة .

وقد سمح ثبات التوقعات نوعاً حول النجوم باكتشاف أفكار قصصية جديدة لم يكن لصناع الفيلم أن يستخدموها دون وضع هذه التوقعات في الاعتبار . وكان « هتشكوك » ممن افادوا منها على هذا النحو في فيلم « سيكو » عندما قتل نجمة الأدوار الجنسية « اجيت لاي » في ثلث الفيلم الأول . وبالمثل جعلنا « أنطونيوني » في فيلم « المغامرة » نعتقد أن نجمته هي الفتاة الشابة الجذابة « لى ماسارى » وهي تختفي بعد نصف ساعة من الفيلم ولا تظهر بعد ذلك أبداً ، ولكن الجمهور يظل مشدوداً لأنهم يتوقعون الكشف عن سر هذه الفتاة الغائبة . الأمر الذى لا يحدث على الإطلاق .

● ● ●

تخلق عالماً خاصاً هى نظرية اجتماعية وليست نفسية طالما أن هذا العالم لا وجود له إلا عندما يُعرض الفيلم على مجموعة من البشر . ويؤدى بنا هذا التفكير الى إعادة النظر في الفكرة القائلة بأن جمهور الفيلم مجموعة عديمة القوام unstructured groupe . ذلك أن أى مجموعة من الناس لا يمكن أن توصف بأنها من جمهور عالم القيام دون أن تحصل على قدر معين من التعليم ، وتصل الى مستوى معين من الإدراك .

ان المتفرج البدائي لا يستطيع - كما ذكرنا - ان يقرأ صور الفيلم . أما المتفرج المدرب فانه يستطيع فوق قراءتها أن يقرأ المفاتيح الموجودة للعالم الذى ينشده مخرج الفيلم والتي لا تظهر عبر الصورة أى انه يستطيع أن يقرأ ما بين الصور على غرار قراءة ما بين السطور .

وقد أصبح لهذا العالم الفيلمي على الشاشة من التقاليد الخاصة ما يستمد من حضارة المجتمع الذى ينبع منه . فاذا رأينا « الساموراي » نتوقع أن يكون الفيلم عن اليابان والا فعليه أن يفسر لنا وجودهم في غير مجتمعهم الطبيعي . واذا رأينا قطاع طرق في غير أمريكا يختلط علينا الأمر حيث « تأمركت » - الى حد ما - التقاليد العالمية لقطع الطريق . ويتكرر نفس الشيء عندما نرى أنواعاً معينة من الأفلام لها تقاليدها الخاصة المستمدة من حضارة معينة .

ولعل هذا العالم الذى يدخله مشاهد الفيلم هو - فوق كل اعتبار - عالم مسكون بالنجوم . والنجوم ليسوا كما يفهم البهتسي ممثلين . بل على العكس فهم في الغالب لا يكونون كذلك . ومن النجوم من لا يستطيع التمثيل أصلاً ، مثل « ايسرول فلايسين » و « فيكتور ماتيو » . وهناك ممثلون حقيقيون لم يستطيعوا أبداً أن يصبحوا نجوماً مثل « بيتر اوستينوف » و « أليك جينييس » .

حادى عشر - أفلام رعاة البقر وقطاع الطرق :

١ - ظهرت روايات رعاة البقر وقصص العصابات قبل ظهور اختراع السينما ، وان لم تكن على هذا القدر من الضخامة الكمية . وهذان النوعان لا يمثلان في شيء الشعر الملحمي على غرار اسلوب هوميرو ، فكل منهما له أبطاله ومقدماته ومشاكله ، ولكنهما يحملان بعض الشبه بالواقع المأخوذ من بعد التحريف والمبالغة على غرار الأساطير ويرجع شغف الناس بهذين النوعين من الأفلام الى ما يتمتعان به من هذه المسحة الاسطورية . كما ترجع شعبية أفلامهما الى ما تتميز به من الناحية الشكلية والبساطة في الديكور والحركة .

ولم تبطل أفلام رعاة البقر والعصابات رغم كثرة استخدامها لأنها كانت تعمل على تجديد وتنمية امكانيات الدراما الفيلمية بصفة مستمرة ، وتوسع من نطاق وتزيد من عمق ما يكتشفه فيها الكتاب من امكانيات .

٢ - ويعتبر أول فيلم من أفلام رعاة البقر أو أفلام الغرب Western هو فيلم «سرقه القطار الكبرى» اخراج « ادوين بورتر » . وهو من أفلام الغرب لأن أحداثه تدور في غرب الولايات المتحدة الأمريكية . ولكن أفلام الغرب أصبحت أكثر من مجرد أفلام تقع في غرب الولايات المتحدة ، فهي تتسم بنوع خاص من المشاكل ونوع خاص من الرجال الذين يواجهون هذه المشاكل . وهو ما يتضح لنا من استعراض أفلامها ، التي يمكن أن نحصرها في الأنواع الخمسة التالية :

١ - **قصص الرواد** : عن الصيادين الذين اكتشفوا الغرب . وتتركز الفكرة الأساسية فيها حول كفاح الانسان ضد الطبيعة بما فيها من الهنود الحمر .

٢ - **فتح الحدود** : عن الخطوط الحديدية ، والرعاة الذين يدعون امتلاك

الأرض . ويبدأ من هنا ظهور القناصة المحترفين .

٣ - **تشريع القانون** : وتتركز القصص هنا حول الفروق بين الولايات المتحدة والمقاطعات ، ومشاكل العمدة (الشريف) وقلق المدن الجديدة من ناحية التخلص من العناصر الفاسدة .

٤ - **وضع القانون موضع التنفيذ** : وهنا قل اهتمام السينما بالوقائع الاقتصادية والطبيعية للغرب وبدأ الاهتمام بالمشاكل الأخلاقية والقانونية . فرغم مهادة الهنود الحمر ورغم وضع القانون ، ازدهرت الجريمة في تلك الأيام الموحشة . وأصبحت الفكرة الأساسية تدور حول القناصة الأشرار ، والصراع بينهما . وأصبحت المشكلة الأخلاقية هي المشكلة القابلة .

٥ - **أفلام الغرب النفسية** : لم تغلب هذه هذه الأفلام على فترة معينة ولكن كان أول ظهورها بعد الحرب العالمية الثانية . وهي الى جانب ما نحوية في أفلامها من شخصيات عصابية أو أشرار ، اهتمت كلية كلية بدراسة شخصياتها دراسة نفسية .

ورغم كل ما تضمنته هذه الأفلام من خرافات وأخطاء فقد تعلمنا منها الكثير عن الهنود الحمر والحانات وحياة رعاة البقر والقانون السائد بينهم . . ذلك أن الأساطير التي تقدمها تقوم على حقائق تاريخية . وقد وجدت بعض هذه الحقائق طريقها الى الشاشة .

ولكن لماذا كانت أفلام الغرب بالذات هي مسرح هذه الأنواع المختلفة من الدراما ؟ ولماذا وجدت أفلام الغرب عموماً في المجتمع الأمريكي المجال الملائم لظهورها ونجاحها ؟ في اعتقادي أن الأمريكيين قد وجدوا في هذه الأفلام ما يمكن أن يعتبروه تاريخهم الخاص الذي يمكن أن يستمدوا منه تقاليدهم القائمة على تقديس الفرد والنزعة الفردية . فالنزعة الفردية هي

نهر علم اجتماع للسينما

مازال يدوى في الشوارع . وكان اول هذه الافلام « **العالم السفلي** » عام ١٩٢٧ . وقد حققت هذه الافلام نجاحاً باهراً ازداد مع دخول شريط الصوت الى السينما . ومما ساعد على نجاحها أيضاً الشكل المثير الذي تتخذه وملاءمة هذا الشكل لمظاهر الاحتجاج والنقد .

وظل مفهوم « الجريمة لا تفيد » هو المفهوم الاساسي الذي تدور حوله هذه الافلام الى ان غيره « وايلر » عام ١٩٣٦ في فيلم « **النهاية المميتة** » حيث اظهر ان المجرم ما هو الا نتاج البيئة الفاسدة ونتاج الفقر . واستمر الحال هكذا حتى عام ١٩٤٩ حين ظهر « كاجنى » ليلعب دور رجل العصابات في فيلم **White Heat** باعتباره مريضاً عقلياً .

وكانت فترة الثلاثينات والاربعينات هي الفترة الذهبية لامثال هذه الافلام ثم بدأت تظهر من جديد في منتصف الخمسينات على ايدى مجموعة جديدة من المخرجين امثال بورمان ، آشير ، نلسون ، ممن جاءوا عن طريق التليفزيون . وكان من اهم الافلام الجديدة التى ظهرت من هذا النوع عالم **الولايات المتحدة السرى Underworld U.S.A** و **النقطة الخالية Point Blank** و **بونى وكلايد Bonnie and Clyde** والاخير اخراج بولين كابل ١٩٦٨ .

ومن الملاحظ وجود تحسن فيما يمكن أن نطلق عليه التفسير المنطقي لما يفرضه الموقف في افلام العصابات . وهناك ثلاث نظريات لتفسير سلوك قاطع الطريق تذهب اولها الى انه ضحية وضعه اكثر مما هو مسئول عنه . والثانية تراه مريضاً وغصبياً يرى الموقف بصورة مشوهة اساساً . والنظرية الحديثة تذهب الى انه هو الذى يختار موقفه تقريباً لتحقيق اهداف معينة . وتعتبر كل هذه التفسيرات - من وجهة نظر علم الاجتماع -

المفتاح الاساسي للهجرة والحصول على حياة افضل . وقد وجدت صداها لدى الأمريكيين في تلك الايام البطولية ، ايام الحدود والغرب .

ولكن من المدهش حقاً أن هذا النوع من الافلام كان له جاذبية في بلاد اخرى اقبلت ايضا على انتاجه مثل انجلترا وفرنسا والمانيا واليابان .



ثانى عشر - افلام العصابات والجاسوسية :

١ - البطل في افلام العصابات اما رجل المصابة او رجل البوليس . وعقدة الفيلم تكون عبارة عن تفتح الدنيا امام رجل العصابات وازدهارة ثم سقوطه في النهاية على ايدى العدالة . اما اذا كان البطل رجل الشرطة فيكون الفيلم عبارة عن تمجيد لنظرته الثاقبة في مطاردته لرجل العصابات . في النوع الاول نرى رجل العصابات الذى لا يستسلم ابداً . وفي النوع الثانى نرى رجل الشرطة الذى تحيط به المخاطر ابداً .

وتتسم هذه الافلام بما تتسم به افلام الغرب من الاعتماد على عناصر من التراث الشعبي . وهناك معادلة عامة سواء بالنسبة لافلام الغرب او العصابات او الجاسوسية او الافلام الحربية ، انها جميعاً تعتبر افلاماً نصف تسجيلية ، من ناحية اختيار اماكن الاحداث والشخصيات والعقدة الدرامية ، كما انها تتسم جميعاً بالروح الرومانسية والفردية والمغامرة . وهى تتعامل مع الافعال لا الكلمات بما يجعلها افلاماً سينمائية خالصة (فوتوجينيك) .

وتستهوى هذه الافلام المتفرجين حتى ولو كانت افلاماً غير جيدة لأنها تسعدهم بمناظرها الطبيعية وما تقدمه لهم من قيم بسيطة .

٢ - ظهرت افلام العصابات في اواخر العشرينات حينما كان صوت طلقات الرصاص

درامياً في الفيلم هما « ارنست لوبتش » ،
و « روبين ماموليان » ومن أفلام الأخير الناجحة
ساعة واحدة معك One Hour With You
وأعشقني الليلة Love me to night. (١٩٣٢) .

وقد اصطبغت الأفلام الموسيقية
بالرومانسية أو الدرامية أو السخرية ، وهي
عموماً ، رغم أنها أفلام جماهيرية بالدرجة
الاولى ، إلا أنها مصطنعة غارقة في النكلف .
وقد بلغت هذه الأفلام ذروتها في فترات من
الثلاثينات والأربعينات والخمسينات . وكان
هذا طبعاً في فترة الانهيار واناء الحرب
وحتى أواخر الأربعينات . فالقبال على هذه
الأفلام كان نتاج الأحوال السيئة التي كانت
تحتاج العالم .

٢ - بدأت نهاية الأفلام الموسيقية حينما
أخذت شركة مترو M.G.M. في الانهيار حيث
كانت ترمي انتاج أفضل مخرجي الأفلام
الموسيقية وهم : مينيللي ، وكيللي ، ودونن .
وقد أدى الى انهيار هذه الشركة انهيار نظام
الاستديو الكبير . وكل ما ظهر من أفلام
موسيقية بعد ذلك مثل الملك وأنا ، أو كلاهما ،
قصة الحى الغربي ، سيدتي الجميلة ،
كاميلوت . . غلب عليها الطابع المسرحي
ونضب فيها الإبداع الشعري . وفيلم
« النجمة » ١٩٦٨ هو أول الأفلام الموسيقية
التي تستحق التقدير بعد غيبة طويلة . وان
اصطبغ بالطابع الكلاسيكي .



علم اجتماع التقويم

رابع عشر - دور التقويم بالنسبة للوسط :

١ - تعتبر عملية تقويم الفيلم عملية
مستمرة طوال حياة الفيلم منذ هو فكرة ،

تفسيرات جزئية . وان كان آخرها هو أقربها
الى الحقيقة .

٣ - تقدم أفلام الجاسوسية عالماً آخر
من عوالم الأفلام التي أقبل عليها الجمهور
اقبالاً عظيماً . ومما لا شك فيه أن
« هتشكوك » هو الذى عرف كيف يصنع
أفلام الجاسوسية من وقت طويل . ولكن
أفلام الجاسوسية الحديثة أصبحت أرقى منذ
إخراج « ٧ جيمس بوند » عن رواية إيان
فيلمنج . وقد بدأ ظهور رواياته في الخمسينات .
وانتشرت في الستينات انتشاراً واسعاً في
بريطانيا وأمريكا . وقد بدأت هذه
السلسلة من الأفلام بإخراج فيلم « دكتور نو » .
وأصبح لهذه الأفلام مقلدون في البلدان المختلفة
وخاصة فرنسا . وتشبع هذه الأفلام رغبة
الجمهور في المزيد من العنف والجنس ، وتقدم
الخصم العنيد الذى لا يستسلم بسهولة ،
والجاسوس الذى يبرر كل شيء باعتباره
جزءاً من عمله بما فيه علاقاته بالنساء .



ثالث عشر - الأفلام الموسيقية :

١ - تنتمى الأفلام الموسيقية الى نفس
الجنس الفنى الذى يضم من الأشكال الفنية المتنوعة
أمثال الاوبريت والكوميديا الموسيقية وأفلام
الرسوم المتحركة الموسيقية والأفلام الموسيقية
الاسرية التى يلعب بطولتها الأطفال . وتعتبر
الأفلام الموسيقية نتاجاً أمريكياً خالصاً حيث
استطاع مخرجون أفذاذ مثل إيرفينج بيرلين ،
كول بورتير ، جيرشوين ، أن يخرجوا أفلاماً
سينمائية جعلوا الرقصة والاغنية فيها جزءاً
لا يتجزأ من القصة الدرامية للفيلم . وان كان
أول من استخدم الاغنية والرقصة استخداماً

على ذوق الجمهور من خلال شبك التذاكر .
ان شبك التذاكر يصلح أن يكون مقياساً عاماً
لاهمية السينما كمؤسسة اجتماعية وليس
مقياساً لقيمة الأفلام . وذلك أن الشخص
يدفع نقوده لشبك التذاكر بدافع هدفين
أحدهما الذهاب الى السينما ، والآخر
ان يذهب ليرضي فضوله عن « الصورة » التي
وصلت اليه عن أحد الأفلام بوجه خاص
وأصبحت تنير هذا الفضول . ويرجع فشل
الفيلم تجارياً الى سوء هذه الصورة او عدم
وجودها . وفيما يلي نتناول هذه الفكرة بمزيد
من الايضاح .



خامس عشر - بناء التقويم للأفلام :

١ - ان دراسة الشبك دراسة مثيرة
للهشاشة حقاً ، فبينما نجد أن فيلماً مثل
« كليوباترا » الذي صرف عليه بسطاء بالغ
للثقة التامة في نجاحه التجاري ، لم يستطع
تغطية تكاليفه الا بالكاد وبعد جهد جهيد . أما
أفلام مثل « دكتور نو » أو « قصة الحى
الغريب » ، أو « صوت الموسيقى » ، أو
« الخريج » فانها لم تكن من الأفلام المرفعة
التكاليف ، ولم تستخدم أسماء كبيرة حقيقة
ومع ذلك حققت أرباحاً طائلة .

لماذا إذن يذهب الناس لرؤية فيلم
معين ؟ .. ان هذه الأمثلة السابقة تقضى
ابتداء على ثلاث نظريات وضعت بهذا الصدد
وتذهب الى : أنهم يذهبون لمشاهدة النجوم
(ماذا عن دكتور نو ، ومولد أمة ؟) ، أو أنهم
يذهبون لمشاهدة الأفلام التي يعلمون أنها ذات
انتاج ضخم (كان التعصب اخراج جريفيث
اكثرها ضخامة في الانتاج ولم ينجح) ، أو

وخلال انتاجه ، الى أن يتم اخراجه ، وحتى
بعد ذلك فان الابواب لا تغلق في وجه امادة
تقويمه . ويقوم على تقويم الفيلم مجموعات
مختلفة من الناس منها : جمهور السينما .
والنقاد والعاملون في الصناعة نفسها ،
والمسترون في عمل الفيلم والحكام وغيرهم .
وما نريد أنؤكد أنه فكرة التقويم تمتد
لتشمل مجالاً واسعاً أكثر مما نظن عادة .

والمناقشة الحاسمة بالنسبة لمستقبل
الفيلم هي المناقشة التي تدور قبل طبع
النسخة النهائية . ذلك ان ما يقال فيها قد
يغير من الفيلم . وما فائدة التقويم بعد ان
يأخذ الفيلم صورته النهائية ؟ انه يكشف عن
الدروس المستفادة بالنسبة للفنانين حتى
يحرصوا على الافادة منها في أعمالهم المقبلة .
وهى على المدى البعيد تنتهى لصالح الجمهور .

٢ - هل يحصل جمهور الفيلم على
ما يريد ؟ يجب أصحاب الشركات السينمائية
عن هذا السؤال بالاجاب ودليلهم على ذلك
ما يحصلون عليه من أرباح . ويجب
النقاد المثقفون بالنفى على أساس أن الأرباح
ليست دليلاً كافياً . ومن السهل نقد كلتا
النظريتين . فالأرباح ليست دليلاً كافياً
بالفعل على أن الأفلام تقدم للناس ما يريدون .
ولكن لا يمكن تجاهلها بالمرّة كدليل على ذلك .

والمنتج يرى ان ذوق الجمهور ذوق فاسد
يجد متعته في وجبات الجنس والعنف .
والمثقف يرى أن التعليم والتنشئة هما اللذان
أفسدا ذوق الناس . والاثنان يشتركان معاً
في احتقارهما لذوق الجمهور ، على أساس
شبك التذاكر . وهذا ما يجب ان نرفضه .

ولا بد أن نسلم أولاً بعدم القدرة على الحكم

القرب حيث تمر بفترات انتعاش يعقبها فترات تراجع في شعبيتها ، وهكذا ..

والاتجاه الغالب الآن في السنوات الأخيرة . يتمثل في الخروج على الحدود المعهودة من الجراة في عرض بعض المناظر . مثل مناظر القتل البالغة العنف في « سبيكو » ومناظر الجنس في « الخادم » ، وحوادث القتل المريعة وتفصيل مناظر الجنس غير العادية في الاغتصاب Repulsion . فعندما يعمل الفيلم على الابتعاد قليلاً خارج الحدود المعهودة ويظل محتفظاً بقيم التسلية ، فان ذلك يصبح جزءاً من صورته . وتكون هذه الصورة صورة رائجة في الغالب الآن . ويرجع نجاح فيلم برجمان « الصمت » - الذي يقدم لنا فيه دراسته المتعمقة عن الوحدة واليأس والاحباط - الى ما اثير حوله من مناقشات عامة عن مناظر الجنس ، بما في ذلك ما يقال عن اضطرار الرقابة الى قطعها في البلاد المختلفة .

٢ - كيف تتكون « صورة » الفيلم ؟

يقوم جهاز الاعلان بالدور الرئيسي في تكوين الصورة المقدمة للناس عن الفيلم . ويختلف جهاز الاعلان في صناعة السينما عنه في أى صناعة اخرى . ففي الاستديوهات الكبيرة له اقسام خاصة ، تضم المتخصصين في هذه الناحية . وفي حالة الانتاج المستقل يتوزع دور الاعلان عن الفيلم بين مكتب الشركة المنتجة وقسم الاعلان لدى الموزع العارض .

ويضم هذا الجهاز الاعلاني عموماً : المقدمات التي تعرض عن الفيلم في دور السينما قبل عرضه وتمثل لقطات مختارة منه مصحوبة بالتعليق . والمجلات السينمائية التي تدور حول النشاط السينمائي ونجومه

انهم يذهبون لرؤية الافلام التي يرتفع مستوى فن الدعاية لها (ولكن الدعاية لم تفعل شيئاً لفيلم كليبواترا) . ونخلص من ذلك الى أن النجوم غير ضروريين ولا يضمن النجاح وجودهم وحده . وليست كل الافلام ذات الانتاج الضخم ناجحة بالضرورة ، وربما كانت الدعاية ضرورية ولكنها ليست وحدها شرطاً كافياً للنجاح .

ويظل السؤال قائماً . ما هو الدافع اذن ؟ ان الغرض الذي اقدمه ، وهو لا زال فرضاً غامضاً ، هو ما ادعوه « صورة الفيلم » في ذهن الناس . وارى أن الناس يذهبون لمشاهدة فيلم ما لأن صورته التي تكونت عنه في اذهانهم قبل أن يروه صورة جذابة . ويمكن أن تتمثل هذه الصورة في الأداء المدهش لنجوم كبار ، أو لأن القصة شيقة جداً ، أو لأنه فيلم مشير ، أو لأنه لا يوجد ما يماثله من قبل ، أو لأنه مدهش بضخامة انتاجه ..

وتنشأ هذه « الصورة » للفيلم من حصيلة التفاعل بين الاعلان والفيلم نفسه والجمهور .

ولكن ما هي العوامل التي تجعل من هذه « الصورة » ، صورة رائجة ؟ من الصعب تحديد ذلك . ولكن لعلنا نجد أن للمزاج العام و « للموضة » السائدة دورهما في تحديد مواصفات الصورة الرائجة في فترة ما . فقد كانت افلام الحرب مثلاً منتشرة انتشاراً مدهشاً خلال الحرب ، ثم انحسر انتشارها بشكل ملحوظ بعد الحرب مباشرة . ثم زاد الاقبال عليها مرة اخرى خلال حرب كوريا ، ثم عاد فانحسر بعدها ، وفي اوائل الستينات عادت الحياة للافلام الحربية مرة اخرى . وكذلك الحال بالنسبة لانواع اخرى من الافلام . مثل الافلام الموسيقية وافلام

تعليمي وتشقيفي . والنقد بهذا المعنى دراسة في نطاق علم الاجتماع وليست في نطاق الجماليات .



سادس عشر - نحو نقد موضوعي الفيلم :

رغم وجود كتابات جادة عن الفيلم مع بداية هذا القرن ، فقد استمد النقد السينمائي أولى دعائمه القوية عن كتابات المنظرين المخرجين الروسيين وهما : ايزنشتين وبودفكين . لقد كتب هذان المخرجان الكبيران الكثير عن نظريتهما في جماليات الفيلم . وقبلهما بقليل كان قد بدأ في العشرينات ظهور الأعمدة الخاصة بالأفلام في الجرائد والمجلات بانتظام . وانتشرت في العالم كله في الثلاثينات . ومما يلفت النظر أن نمو عرض الأفلام في الصحف ونقدها سارا معاً في نفس الوقت . ومن السهل التمييز بينهما والفرض من العرض reviewing تقديم إجابة مقنعة وسريعة على السؤال عما إذا كان الفيلم يستحق المشاهدة أم لا . أما الفرض من النقد Criticism فهو تقويم الفيلم بناء على أسس أكثر متانة . ويحاول الناقد أن يشرح أين تكمن ميزة الفيلم الجيد ؟ وما أسباب تصدع الفيلم الفاشل ؟

١ - ذهب أول نظرية جادة في نقد الفيلم الى أنه لا نظير للفيلم في قدرته على إعادة الحياة كما هي . وكان هذا في نظرها يعني الصدق الفني . ومن الفروض التي تضمنتها هذه النظرية أن الفيلم وسط مرئي في جوهره . وعلى ذلك يجب أن يقوم على أساس الواقعية المرئية .

وانهار الفرضان معاً ، فبقدم الصوت

وكواكبه . وبرامج الراديو والتليفزيون المائلة على شكل مجلات . والصحافة العامة (مقابلات ومقالات في الجرائد والمجلات يكتبها متخصصون في الاعلان) . والعروض الأولية (وهي عروض خاصة لجمهور معين) . والكتابات النقدية لنقاد الصحف والمجلات وتأليف الكتب عن الفيلم أو الروايات المأخوذة عن السيناريو . وتسجيل الاسطوانات المأخوذة عن مادة شريط الصوت . وأخيراً وليس آخراً الملصقات الاعلانية في كل مكان . ويمكن أن نضيف ضمن عناصر هذا الجهاز الضخم للاعلان عن الفيلم الحصول على الجوائز والاشتراك في المهرجانات .

وتعتبر الكلمة البسيطة الصادرة عن الفلم من الأبنية الاعلانية غير المقصودة عن الفيلم ولا تخضع لسلطة المعلن تقريبا . والكلمة الطيبة عن الفيلم تصفه بأنه مسل وجيد ويحقق ما نتوقه منه . وهذا العامل الأخير له أهميته لأنه مهما كانت قيمة الفيلم فانه لو خيب ظن الناس عامة فلن يوصوا أصحابهم بمشاهدته بل على العكس سيقولون انه لا يستحق .

ويلعب النقد دوراً محدوداً في التأثير على الجمهور . ومن النقاد من يراعون مصالح صحفيهم في الاحتفاظ بالاعلانات عن الأفلام . ولكن هناك بعض الصحف التي يتمتع فيها النقاد بحريتهم في نقد الفيلم كما هو الحال بالنسبة لمجلات مثل « التايم » و« النيوزويك » .

وإذا كانت السينما أحد أوساط التعبير الفني ، على قدر ما هي إحدى المؤسسات الاجتماعية الكبيرة ، فالنقد فيها يحتل أهمية كبرى . ووظيفة النقد . أن يشرح لماذا تكون الأعمال جيدة أو رديئة . وعلى ذلك فهو

باعتبارها النماذج المثالية لها . وهى جميعاً أفلام جيدة وتقتفى الواقع كما يرغب أصحاب النظريات الواقعية . غير أن النظرية التى تقتصر على مثل هذه الأفلام فقط نظريّة محدودة ولا يمكنها الصمود ، ذلك أن محك الاختبار لسلامة النظرية وشمولها هو فى قدرتها على تفسير واحتواء هذه الأفلام بالإضافة الى غيرها من الأعمال العظيمة مثل : « مولد أمة » اخراج جريفيث ، و « الملاح » اخراج كيتون و « المواطن كين » ويلز ، و « نزهة فى الشمس » ميلستون ، و « راشمون » كيوساوا ، و « يوميات قس فى الأرياف » بريسون ، و « أورفى » كوكتو ، و « عربية الموسيقى » مينيللى ، و « المغامرة » أنطونيوني و « الصمت » برجمان . وهى أفلام تتوق الى الحقيقة ولكن الارتباط بالواقع فيها من الأمور المشوشة .

وقد نجد لنظرية « الارتباط » جذوراً غامضة فى نظرية سارتر عن « الالتزام » التى لا تقل غموضاً عنها . حيث يتم تقويم الأفلام على أساس ارتباطها أو عدم ارتباطها . ولكن بأى شئ ترتبط الأفلام ؟ ربما يقولون ان الارتباط يعنى الارتباط بالفقراء والمضطهدين والبسطاء والذين ينشدون السلام . ومثل هذه النظرية تنتهى بنا الى قدر غير قليل من العبث ، حيث يمكن الحكم مقدماً على الأعمال من خلال السيناريو أو ملخص الحككة ، وترتفع من خلالها أعمال لا قيمة لها بينما تستبعد أفلام أخرى مثل فيلم لويس ميلستون « حوائط موتيزوما » بتهمة « الشوفينية » التعصب الوطنى ، وأفلام جيمس بوند بتهمة الميسول الفاشية . . . وهكذا نصل الى لعبة مضحكة تمثل نوعاً من المكارثية المعكوسة . ولكن من الصعب أن تكون نظرية مضيئة . ولنسأل

الذى حاول المنظرون فى البداية تجاهله . انهار القول بجوهريّة الوسط المرئية . حيث أصبحت السينما منذ أكثر من ٣٥ عاماً وسطاً سمعياً وبصرياً معاً . أما القول بواقعيّتها فيتعارض مع الاعتراف بمكانة أفلام الرسوم المتحركة ، وأفلام الرعب ، والأفلام التاريخية الرومانسية ، والأفلام الموسيقية .

ومن الواضح أنه لا يمكن القول بأنها غير سينمائية أصلاً . وعلى العكس من ذلك نجد أن المسرحيات المصورة ، والأفلام التى تصور حفلات الباليه والاوربات العظيمة أفلام مملة رغم أنها تعبر باختلاص عن العروض المسرحية الحقيقية بالصوت والصورة . وهذه العروض هى جزء من حياة الناس الحقيقية التى يعيشونها بل انها عملهم . ومع ذلك هل من الممكن أن تكون هذه الأفلام « النموذج » لفة الشاشة ؟ .

٢ - نشأت النظرية الثانية للواقعية فى احضان الفيلم التسجيلى وتذهب الى أن السينما هى « التفسير الابداعى للواقع » . وتنظر هذه النظرية للكاميرا باعتبارها أداة اختيار . ولكنها تمسكت بوجهة النظر القائلة بوجود شئ اسمه « الواقع » أو « الحياة الواقعية » . التى يمكن اقتناصها فى الفيلم . وقد اعد الفيلم - فى نظرها - أساساً للقيام بهذه المهمة . وفى الخمسينات ظهرت نظرية واقعية أخرى . وتذهب هذه النظرية الى أن الأفلام يجب أن ترتبط بالواقع .

وإذا نظرنا بدقة الى هذه النظريات نجد أنها تعتمد على أمثلة مختارة بعينها لتفسير وجهة نظرها . انهم يكونون آراءهم ابتداء بأعمال « جريفيث » والأفلام السوفييتية الصامتة ، والأفلام التسجيلية الانجليزية ، وأفلام الواقعية الايطالية الجديدة بعد الحرب .

نحو علم اجتماع للسينما

البيات مبادئ نقدية صادقة لا يعنى أن كل المبادئ على نفس المستوى من عدم الصدق .

ولعلنا لو اتخذنا طريقاً آخر في مناقشة هذه المشكلة بالنظر الى ما يشوب النقد الحالى من قصور ، لأمكنا أن نصل الى ما يجب أن يكون عليه النقد ، من طريق الكشف عما لا يجب أن يكون عليه النقد . ويمكن أن نحصر أخطاء النقد الرئيسية في عيوب ثلاثة هى : الرومانسية ، والهنوتية ، والتعبير الأدبى .

٤- يعتقد الرومانسيون أن صانع الفيلم شخص خاص جداً يسيطر عليه « وحى » غامض . وهذه النظرية قديمة جداً تصل في قدمها الى عهد هومير على الأقل . وترتبط ارتباطاً واضحاً بالفكرة القائلة بأن الشخصيات الغريبة والمقدسة والمجنونة مسكونة بالأرواح . ولسوء حظ الرومانسيين أن العقليين في العصر الحديث يشعرون بأنهم يستطيعون التوصل الى فهم ونقد الأفلام دون حاجة الى اعتقادهم بالوحى أو الأرواح .

ومن المسلم به أن من النادر أن نجد شاعراً يصب قصيدته كاملة بدون تفكير أو مراجعة . كما يندر أن نجد فيلسوفاً يدون كتبه دفعة واحدة ، أو صانع فيلم يعمل متحرراً من كل قيد ، وعموماً فإن عملية الخلق تحتوى من الفكر وأمعان النظر أكثر مما يظنه الرومانسيون ، بما تتضمنه من الاستخدام العقلى للمعلومات الضرورية عن امكانيات الوسط ، والأهم من ذلك العلم بحدوده .

والفيلم على وجه الخصوص ليس تعبيراً شخصياً مباشراً وإنما هو حصيلة مواهب عديدة لمجموعة من الناس توافقوا فيما بينهم

انفسنا : ما هى الأشياء التى يرتبط بها « مينيللى » أو « ديزنى » مثلاً ؟

ان قيمة العمل الفنى لا ترجع الى صدق محتواه ، كما أن صدق محتواه لا يستلزم بالضرورة أن يكون فناً عظيماً . فالعمل الفنى ليس وسيطاً أخلاقياً ، ومن ثم لا يمكن أن يكون خيراً أو شراً ، كما لا يكون صادقاً أو كاذباً . فما يقوله الفيلم بغض النظر عن صدقه أو كذبه على المستوى الأخلاقى أو المستوى الواقعى مستقل تماماً عن قيمته الفنية .

٣- لقد واجه القول بوجود مبادئ نقدية صادقة في الفن اعتراضات هائلة . وكل ما رشح من مبادئ في هذا الصدد ثار حوله النزاع . وقد أدى هذا الفشل في اكتشاف المبادئ الصادقة الى التسليم - بغير حق - بعدم وجودها والأخذ بالذاتية والنسبية في هذا المجال . وكان من الطبيعى أن يوجه أولئك الذين يرغبهم هذا الخضوع للاتجاه اللاعقلى ، ومن ثم يبحثون عن طريق للخلاص منه . وكان قرارهم بالارتباط بمجموعة من المبادئ بمثابة تحسين للذاتية . ذلك أنه ما أن يتم الارتباط بمجموعة من المبادئ حتى يصبح من الممكن تطبيقها بطريقة موضوعية .

وعلى كل حال فإن الدائى على حق في قوله بعدم وجود « وصفة » للنقد الجيد للفيلم (أو وصفة لصناعة الفيلم الجيد) فالأمر يتعلق بالفرد أساساً . ومن ثم فإن الارتباط بمجموعة من المبادئ أو عدم الارتباط لا يمثل دعامة ضرورية لهذه الوصفة ، لأنه لا وجود لها أصلاً . ومن ناحية أخرى يجب أن يكون واضحاً في الذهن أن القول بعدم القدرة على

للروح الانسانية التي تتمثل في عمل من أعمال الفن وهو اتجاه « يوتوبي » لأن الحياة بطولها لا تكفي وان امتدت الى الأبد للوصول الى الحقيقة النهائية الكاملة . ونحن نعلم من تاريخ الفكر كيف نتعلم أكثر وأكثر في كل يوم . وهو ما يصدق على الأفلام وأعمال الفن كما يصدق على عالم الدراسات العلمية .

اننا نجد - مع الزمن - الكثير والكثير من المعاني في الأفلام العظيمة (رغم أن الزمن ، في نفس الوقت ، قد يمحو معاني أخرى) . وعن طريق المناقشة والتفكير نصل الى تقدير أفضل لقيمتها . وأحياناً نعلم أنفسنا كيف نتعلم عن هذه الأشياء باعادة النظر في أحكامنا بيننا وبين أنفسنا . وأحياناً ندع الآخرين يعلموننا عن طريق القراءة والتفكير في الطريقة التي يرون بها معنى الفيلم وقيمته ، ولكن ليس هناك كنهة . . هناك فقط محاولة للتعليم عن الأفلام بالطريقة العقلية التي تتمثل في المناقشة النقدية .

وعن طريق تبادل الأفكار فقط داخل نطاق تقليد المناقشة التي تأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية ، نستطيع الحفاظ على التقدم في التعلم . تماماً كما هو الحال بالنسبة للعلوم الطبيعية حيث نفترض نظريات لحل مشاكلنا، ثم نناقشها . وقد نصل الى رفض تلك النظريات . كذلك بالنسبة لنقد الفيلم ، يجب أن نقترح تفسيرات المعاني ، ونقترح الأحكام الخاصة بالقيمة ، ونقدم الأدلة التي تدعم ما نقترحه من تفسيرات وأحكام . وبعد ذلك علينا أن نسمع للنقد والأدلة المضادة ، ونحاول أن نتعلم منها شيئاً .

٦ - ان اللعنة التي تلحق بكل نقد لكل الفنون ، هي أن النقد لا بد وأن يوضع في

تحت رئيس أقوى نوعاً (المخرج) لعمل وحده متماسكة من الفيلم . والفيلم لغة لا يمكن تدوينها دون الاستعانة بعدد من الناس يعملون بكمية من المعدات . وعلى فنان الفيلم أن يراعى ما يمكنه أن يفعله عندما يحاول ترجمة أفكاره الى وسط غير لفظي نوعاً . وهذه العملية الإبداعية يسبقها عادة المحاولة والخطأ والمراجعات العديدة .

وعلمنا بهذه الحدود يقضى تماماً على نظرية التعبير الذاتي حيث أن حدود الوسط تجبر الفنان على التوافق والتكيف ، بل وتجبره على تغيير أفكاره الأصلية حتى ان النتائج النهائية يصبح عادة بعيداً عن الفكرة الاصلية «الموحة» والفكرة التي تذهب الى ان المخرج مسئول عن كل شيء فكرة في غاية السذاجة ذلك انه حتى الهاوى الثرى محصور بحدود المعدات ، وموهبة اصدقائه ، والوقت ، والجو ، والحظ ، فالفيلم في النهاية توافق بين الأفكار والظروف .

٥ - يميل النقاد غالباً الى الكتابة بأسلوب الكهنة . وهم يحاولون الاجابة دائماً عن هذين السؤالين : ماذا يعنى هذا الفيلم (أو عن أى شيء يكون) ؟ والى أى حد هو جيد ؟ . ومثل الكهنة يعلنون اجاباتهم بحيث يوهمون بأنها الاجابة الكاملة التي ليس بعدها شيء يقال .

وأول ما نلاحظه على هذا الاتجاه أنه يفترض الى التواضع وأنه « يوتوبي » أنه يفترض أن الحقيقة قد تكشفت « لي » وحدي . وهنا لا نجد أثراً للتواضع العقلي ، مع عدم الرغبة في التعلم ، وعدم الادراك لصعوبة الكلام بلغة لفظية غير ملائمة ، عن الإبداع المعقد الغامض

نحو علم اجتماع للسينما

الاجتماع للسينما وتتمثل في : الصناعة ، والجمهور ، والخبرة ، والتقويم .

ومن الواضح أن « چارفي » من خلال مناقشته لهذه الجوانب الأساسية الأربعة قد أثار من المشاكل ما قد نختلف معه فيما انتهى اليه فيها من رأى مثل : الواقعية في السينما ، أو نقده للإنتاج السينمائي خارج حدود النظام الرأسمالي ، أو رأيه في نظام النجوم ، أو فكرته عن « صورة الفيلم » .. أو غيرها . ولكننا لسنا بصدد مناقشة هذه المشاكل ، وإنما نريد فقط أن نشير إليها تاركين الباب مفتوحاً للمناقشة . وقد حاولنا التوسع قدر الامكان في عرض أفكار « چارفي » تحقيقاً لهذا الهدف .

والواقع أن ثراء الكتاب بالمشاكل التي يفجرها من الامور التي يجب أن نحسبها لمؤلف الكتاب ، لا أن نحسبها عليه ، حتى وان اختلفنا معه فيما انتهى اليه في بعضها . وقد نجح الكتاب في إثارة العديد من المشاكل الحيوية الهامة بالنسبة للسينما وعلم الاجتماع السينمائي . فضلاً عما اضافته من أفكار جديدة وجريئة ، وعلى الأخص في كلامه عن التقويم وماخذه على النقد السينمائي الشائع .

وإذا كان هدف المؤلف كما أعلنه في المقدمة أن يضع الاطار الذي يضم مختلف المعلومات المبعثرة عن هذا المجال ، فقد نجح الكتاب بالفعل في وضع هذا الاطار المبدئي . وقد ضم هذا الاطار مجموعة هائلة من المعلومات التفصيلية التي تدل على اطلاع واسع بهذا المجال لا يتوفر بالرجوع الى المطبوعات والكتب المنشورة عنه فقط ، وإنما يدل على معاشة طويلة داخله . والا ما كان له أن يصل الى هذا القدر من الشمول والعمق والتحديد .

كلمات ، بينما معظم الفنون غير لفظية . وأنت لا يمكنك أن تشرح بالكلمات ماذا فعله باردن Bardem في فيلم « موت واحد من صقلية » ، أو ماذا فعله انطونيوني في فيلم « الفامسة » يمثل ما تستطيعه بالنسبة لنص أدبي حيث يمكنك أن تحدد أين يكمن المعنى وأين تكمن عظمتة .

ولسوء الحظ فإن الأفلام تخدعنا حيث تحتوى على حوار ويمكن أن تلخصها . والنقاد الذين يستخدمون الكلمات يجدون أن من السهل أن يتكلموا عن هذه الكلمات الأخرى أكثر مما يتكلمون عن التحقق السينمائي للأفكار .

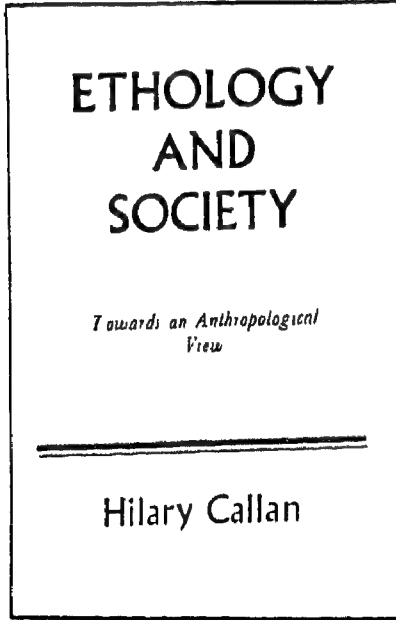
وكم من المحاولات العديدة التي بذلت للكشف عن أثر الضغوط الاجتماعية عن الحب ، وهى فكرة نبيلة وهامة . ولكن بين هذه المحاولات نجد أن فيلم **موت واحد من صقلية** Muerte di un Ciclista وفيلم « الفامسة » فقط هما البارزان . وهذان الفيلمان يفضحان النقد الرديء تماماً . ذلك أن ملخص الحبكة لابد وأن يحجب التشابه الملحوظ بينهما . في حين أن شرح فكرتهما الرئيسية (كيف تؤثر الضغوط الاجتماعية على الحب) يوحى بقدر من التماثل بينهما يزيد عما هو عليه في الواقع . والنقد الذى يركز على أسلوبهما الخاص كأفلام ، هو وحده الذى يستطيع أن يحل المشكلة الحقيقية التى تواجه الناقد : لماذا كان هذان الفيلمان من بين أعظم الأفلام التى ظهرت حتى الآن ؟

وبمناقشة موضوع التقويم ينتهي « چارفي » من مناقشة الأبعاد الأساسية الأربعة التى حددها في مقدمته ورأى أنها بمثابة اصول علم

ونأمل أن تتبعه محاولات أخرى - وحبذا لو كانت محاولات عربية - تأخذ خطوات تالية نحو تعميق هذا العلم وتوسيعه . ولا شك أنه مما يفيدنا أن نحاول تطبيق نفس الاسس في دراسة مماثلة على السينما العربية .

ولعل أهم أفضال الكتاب أنه قد وضع اقدامنا على أول الطريق السليم نحو علم اجتماع للسينما ، ظللنا نتلمسه - دون أن نعثر عليه - في محاولات الكتاب السابقين من أمثال « ماير » و « كراكاور » وغيرهما .

★ ★ ★



الأيثولوجيا والمجتمع

مؤلف : هيلاري كالان
مترجم : د. أحمد مرسى

الدارسون لكلمة Ethos التي اشتق منها اسم هذا العلم .

ان كلمة Ethos (١) تعني « الروح المميزة للثقافة » ، كما تعني « الخصائص الروحية المتضمنة في المواقف أو القيم أو الاتجاهات العاطفية التي تميز أعضاء ثقافة معينة » وتجعل منها شيئاً متفرداً » وقد عرف

يعد كتاب الايثولوجيا والمجتمع واحداً من أحدث الدراسات التي تتناول بالتحليل علاقة الايثولوجيا بالانسان في تفرد ، وفي تجمعه من ناحية ، وعلاقة هذا العلم بالدراسات الانثروبولوجية عامة من ناحية اخرى . وقبل ان نعرض لمضمون الكتاب ، سوف نعطي القارئ فكرة موجزة عن طبيعة هذه الدراسة من خلال بعض التعريفات التي استقر عليها

Callan, Hilary ; **Ethology and Society,**

Towards an Anthropological View, Clarendon Press-Oxford, 1970.

(١) انظر في ذلك : Rosenklide and Bagger, **International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore,** Copenhagen-1970—Vol. I. P. 116—117.

« النظرة المعيارية للنمط الثقافي » . ويبدو أن هذه الكلمة قد شغلت أذهان كثير من العلماء والدارسين ، إذ نرى أكثر من واحد منهم يتصدى لوضع المعايير الدقيقة ، والحدود المنضبطة لها ، مما يتناسب مع أهمية هذا العلم الذي يأخذ اسمه منها . ومن ثم يسهم جيلين Gillin هو الآخر في تحديد مدلول الكلمة فيرى أن معناها يتضمن « بعض الافتراضات الهامة ، أو الأنماط العقلية المتحركة في السلوك » ، أو هي مجموعة « الدوافع المكتسبة أو البواعث المميزة للثقافة ، بالإضافة إلى الأهداف الظاهرة التي تتجه إليها الأنشطة الثقافية ، أو التي تتسم بقيمة عالية » . ويسلّـهـب وينيك Winick إلى أنها تعد « الخاصية العاطفية التي يتميز بها السلوك المنظم اجتماعياً » .

يتبين من هذا السرد أن مفهوم كلمة « ايثوس Ethos » يتطابق إلى حد كبير مع مفاهيم بنديكت Benedict عن الصورة ، والنمط الثقافي الذي يتطابق معها . إن « الايثوس » القائم بمفرده لامة حديثة ، قد يسمى أحياناً بالشخصية القومية . وقد لفت بيتسون Bateson - الذي كانت وجهة نظره أكثر ميلاً إلى التحليل النفسي - الانتباه إلى فارق هام بين « الايثوس Ethos » و « الايدوس Eidos » ، فلايثوس الخاص بثقافة ما ، ينعكس بطبيعة الحال على النمط المعتاد للشخصية المنتمية لتلك الثقافة (٢) . وتتميز الجوانب المختلفة للثقافة « بايثوس » معين ، وربما كان من الأفضل أن نقول « موضوعاً Theme » معيناً . أما الايدوس Eidos تبعاً لتعريف بيتسون فهي عملية التقنين الثقافي لأوجه المعرفة المتنوعة لشخصية الأفراد . ويقارن « بيتسون » بين هذا المفهوم للايدوس ، وبين مفهوم الايثوس

« سمير » Sumner كلمة Ethos في سنة ١٩٠٦ بأنها « مجموعة الخصائص المميزة التي تنفرد بها جماعة ما ، مما يجعلها تختلف عن غيرها من الجماعات » ، وقد اكتسب تعريفه هذا أهمية كبيرة عند علماء الاجتماع والايثولوجيا معاً . ومن هنا صاغ « يونج » Young نظريته التي ذهب فيها إلى أن كل مجتمع له « Ethos » أو « شخصية اجتماعية » معتمداً في تكوين نظريته على تلك الأنماط الثقافية التي تميز مجتمعاً عن غيره من المجتمعات . وعرفها « جورير » Gorier بعد ذلك بأنها « خلاصة السلوك والأفكار والأهداف المتباينة لمجموعة اجتماعية » . وعلى أية حال ، فقد حظى مفهوم Ethos في الثلاثينيات بدفعة جديدة ، إذ حول ساپير Sapir ومن بعده روث بنديكت Ruth Benedict الانتباه من « السلوك » إلى « الأفكار والمفاهيم التي يفترض أنها تنشأ عنها » ومن ثم تطور مفهوم الكلمة ليعنى « الخاصية الجوانية للثقافة ، ونظام القيم الأساسي والمتكامل الخاص بهذه الثقافة » . ويتحدث كلوكهون Kluckhohn ، وأوپلر Opler عن مجموعة من الحدود والمبادئ التي تتميز بها أي ثقافة ، والتي تتحد أحياناً على حد قول كلوكهون في مبدأ واحد متكامل للثقافة ، وهو ما يمكن أن نسميه « بالروح المميزة لثقافة المجتمع The ethos of society » .

وتذهب بعض التعريفات الحديثة لكلمة Ethos إلى أنها « نظام من القيم الذاتية ، يظهر في صورة موضوعية » ، وهو ما ذهب إليه كروبر Kroeber . أما كلوكهون فيرى أنها « مجموعة عوامل مشتركة ، غالبية ومسيطر ، يمكن أن يقال أنها تشكل النظام المتكامل للثقافة » ، وهي عند ردفيلد Redfield

تري أنه لا بد من وضع بعض الامور في الاعتبار فقد ادى اعتقاد تنبرجن أن مناهج الاثنولوجيا - وليست دراستها - هي التي لها قيمة في دراسة المجتمع الانساني الى نوع من سوء الفهم من جانب العلماء ، هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان التفسير الوظيفي ، ليس هو الوحيد ، ولا هو بدي النفع الكبير في تجميع المعلومات عن الحيوانات والحياة الاجتماعية للانسان . كما أن مصطلح الاثنولوجيين « Ethologists » قد مال في الماضي الى الاشارة الى مجموعة قليلة نسبياً من العلماء - كعلماء الحيوان ، وعلماء الطبيعة ، خاصة في بريطانيا وأوروبا ، وبالذات في هولندا - الذين استقوا الهامهم المباشر من اعمال لورنز Lorenz وتنبرجن وقد تأثر هؤلاء باعمال الرواد من أمثال ثون اوكسكول Von Uexküll وهايثروث Heinroth .

ان العلاقة بين الاثنولوجيا والاثروپولوجيا الاجتماعية ، قد شغلت العلماء المتخصصين في كل منهما ، تحديداً للمصطلحات ، ومجالات الدراسة ، وما يمكن أن يؤديه كل من العلمين للآخر ، ومن ثم ، فان المؤلفه تطرح عدة أسئلة لتحديد هذه العلاقة بينهما ، ونقسم هذه الأسئلة الى قسمين متميزين :

القسم الأول : أسئلة عن القاسم المشترك بين العلمين على مستوى المادة نفسها ، فمثلاً، هل هناك صلة بين الحيوان والسلوك الاجتماعي للانسان بحيث يكون من المناسب لنا أن نستخدم تعبيرات او الفاظاً وصفية مشتركة بينهما ؟

والقسم الثاني : أسئلة عن اهمية الاثنولوجيا والاثروپولوجيا ، كل منهما للآخر كقرعين من دراسة اكااديمية واحدة .

ان الذي لا شك فيه أن الكثيرين قد ربطوا بين الاثنولوجيا والاثروپولوجيا الاجتماعية ، ولعل الهدف الرئيسي الذي تسعى المؤلفه

- كما سبق أن ذكرنا - اذ يرى أن الايثوس هو نظام النزعات الانفعالية التي تتحكم في أية قيمة تجابهها جماعة ما الاشباع والاحباطات المتنوعة التي تنتجها أحداث الحياة المتكررة ، ومن الجلى أن هذا جزء من عملية التكيف العقلية والانفعالية . ولقد لاحظ « ردفيلد » - علاوة على ذلك - أن مصطلحات بيتسون التي يعرف بها « الايدوس » تشير الى خاصية جماعية ، أو نمط أساسى للشخصية ، بل ان الايدوس ترتبط أيضاً بأشكال وطرائق الفكر التي تميز الجماعة . ولقد فسر كروبر - ومن بعده - وينيك هذه الثنائية التي تتجلى في تعريف بيتسون بطريقة مخالفة : فيقول كروبر « ان ايدوس أية ثقافة ، هي مظاهرها الخارجية وأشكالها المدركة وكل ما يرتبط بها مما يمكن وصفه بطريقة واضحة ، وبعبارة أخرى هي المحتوى الثقافى ، بينما « الايثوس » هي نظام المثل والقيم التي تسيطر على الثقافة ومن ثم تنزع الى أن تتحكم في نمط سلوك الأفراد » .

وهناك الى جانب ذلك ، عدة تسميات ، اطلقها العلماء على مفهوم كلمة « ايثوس » : فهي « العبقرية Genius » عند ساپير ، وهي « الصورة » و « النمط الثقافى » عند بنيديكت وهي الطبع Temper عند بيلو Belo ، و « المزاج الخاص Temperament » عند أوبرلر .

نتقل الآن الى الكتاب لنرى مؤلفته تحدد الهدف العام من دراستها لهذا الموضوع بأنه محاولة لتكوين فكرة أولية عن العلاقة بين الاثنولوجيا والاثروپولوجيا الاجتماعية ، أو بين ما سماه تنبرجن « Tenbergen » الدراسة البيولوجية للسلوك ، وبين فرع واحد من دراسة النشاط الاجتماعي للانسان . وتقتراح أن تتبع تعريف « تنبرجن » العام للاثنولوجيا ، ولكنها ترى أن أهم ما يجب التركيز عليه - أو على الأصح ، أهم ما تريد هي أن تركز عليه - هو السلوك الاجتماعي ، والتنظيم عند الحيوانات . وهي

الى تحقيقه هو تحديد بعض الاهتمامات المتميزة التي ينفرد بها كل من العلمين عن الآخر ، كما نصت هي على ذلك في مقدمتها ، فالايثولوجيا تختلف عن الانثروپولوجيا الاجتماعية في بعض الامور ، الا انهما يشتركان معاً في طبيعتهما العامة .

وبعد أن تناقش المؤلف في مقدمتها الاسس الأولية التي بنى عليها دراستها بعد ذلك ، ولكي تضع بين ايدينا مفاتيح الموضوع ، تبدأ في الإجابة على كثير من الاستفسارات والأسئلة التي طرحتها في مقدمتها . والكتاب بعد هذا مقسم الى سبعة فصول ، وخاتمة ، وحاشية ، وقائمة ببيلوجرافية شاملة - في عشر صفحات - للدراسات الانثروپولوجية والاجتماعية والايثولوجية وغيرها مما يفيد الدارسين في هذه الفروع ، كما ختمت كتابها بفهرس لأهم الأسماء والمصطلحات التي وردت في الكتاب .

في الفصل الأول : من الكتاب نتحدث عن بدايات الدراسات الانثروپولوجية والايثولوجية ، وعن تاريخهما ، واضعة في اعتبارها العلاقة بين العلوم البيولوجية والعلوم الاجتماعية عامة وليس بين الايثولوجيا والانثروپولوجيا فحسب . فقد قيل ان البيولوجيا ، وعلم الاجتماع ، كان لهما تأثير محدود ، كل منهما في الآخر ، في بعض الآراء ، أما في البعض الآخر ، فانه لم يكن هناك أية علاقة بينهما . لقد صور هالزي Halsey (٢) الأمر على أن عداء علماء الاجتماع للنظريات البيولوجية الخاصة بالمجتمع كان ضرورياً وحيوياً في الوقت نفسه لاقامة علم الاجتماع كدراسة مستقلة في النصف الثاني من هذا القرن . ولعله من المشكوك فيه ، ما اذا كانت متابعة دراسات

كالايثولوجيا والاشروپولوجيا الاجتماعية للوصول الى اصلها البعيد في الماضي لها أية أهمية بالنسبة للدارسين . وعلى أية حال فان الاصول البعيدة للانثروپولوجيا الاجتماعية تمتد من قصص الرحالة الذين جابوا العالم حتى الدراسات العلمية التي استطاعت أن تكون ما يمكن أن نسميه بالفلسفة العامة عن الانسان والمجتمع ، كما ان الاصول البعيدة للايثولوجيا تمتد من حكايات الحيوان المأثورة حتى الدراسات العلمية للنمو البيولوجي المنتظم للحيوان ، ممثلة في دراسات لينناوس Linnaeus وكوفييه Cuvier . فتاريخ الأفكار الاوربية عن سلوك الحيوان قبل داروين Darwin قد نوقش من جانب وarden (٤) الذي وضع الاصول القديمة للايثولوجيا في العلاقات الوثيقة بين حكايات الحيوان والطقوس الدينية السحرية خلال آلاف السنين التي انقضت قبل ميلاد العلم . ولكن الحقيقة أنه ليس هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن علاقة السابقين الأوائل من دارسي الانثروپولوجيا ، والايثولوجيا ، كل منهما بالآخر .

فتأثير « داروين » كان مهماً بالنسبة للنظرية الاجتماعية دون شك ، ولكنه نوع من الأهمية يستحيل على الاطلاق أن نقيمه بدقة ، فهو لم يكن بالطبع أباً للانثروپولوجيا التطورية ، ولكن من المحتمل أنه كان عمها الثرى ، ذلك أن بداية الايثولوجيا - كعلم - تكمن في كل ما تتضمنه فكرة التطور نفسها .

وتتساءل المؤلفة اثناء بحثها عن أصل الايثولوجيا ، والانثروپولوجيا الاجتماعية كيف أصبحت هذه العلوم على ما هي عليه الآن ؟ وكيف نمت نموّاً طبيعياً لكي تصل الى شكلها

Halsey, A. H. Sociology, Biology and population control, 1967,

(٣)

Warden, C. J. (The historical development of comparative psychology),
Psychological Review (34, 57-85 and 135-68), 1927.

(٤)

ذلك سوف يساعدها على خلق أساس تبنى عليه مقترحاتها ، كما تنبه الى انه يجب أن يوضع في الاعتبار أنها تستعمل كلمة « ايثولوجيا » هنا بشكل يغطي مجالاً واسعاً ، ويعطى معلومات أكثر مما كانت عليه عندما استعملها علماء الايثولوجيا التقليديون ، ولو ان هذه المناقشة لن تؤدي الى ما يخالف تعريف تنبرجن الذي استعانت به في الفصل الأول ، وهذا التعريف للايثولوجيا وهو أنها « الدراسة البيولوجية للسلوك » هو مجرد عملية تبسيط ، لأنه يدعو الى التحقق من القدرة على دراسة السلوك الانساني من الناحية البيولوجية ومدى صحة النتائج التي يمكن التوصل اليها .

وتقرر المؤلف أن هناك علامات واضحة أثناء كتابتها لهذا الكتاب تشير الى الاهتمام المتزايد بين علماء الانثروبولوجيا الاجتماعية بتعريفات علم الايثولوجيا وأبحاثه فأكثر من كاتب وعالم وخاصة تيجر Tiger وفوكس Fox وفريمان Freeman (٥) قد أشاروا الى أن مواد الايثولوجيا ووسائلها كعلم قد تكون ذات فائدة كما أنها قد تكون ضرورية في دراسة متكاملة عن المجتمعات الانسانية ، على الرغم من أن الوقت ما زال مبكراً لكي نقول أو نتنبأ بأن هذا الاهتمام سوف يتزايد ليمثل « حركة تطور » في حقل الانثروبولوجيا الاجتماعية .

انها تشعر أن نتيجة التعاون بين علمي الايثولوجيا والانثروبولوجيا سوف تكون جواباً عصبياً - اذا قدر لها أن تتحقق - على عدة أسئلة ترتبط بالسؤال الرئيسي عن « ماهية الانسان » . وقد أشار تيجر وفوكس ، في مقالتيهما الى الافتراض القائل بأن الروابط بين علمي الايثولوجيا

الحالي ؟ وترى أن ذلك أصبح سؤالاً يفرض نفسه في كل المجالات ، وأن النتيجة هي أن بعض أجزاء النظرية العامة للتطور قد تحددت بشكل أو بآخر ، والحقيقة ان هذا الموضوع كان من الموضوعات المتكررة في تفكير القرن التاسع عشر على نطاق واسع . ولم يكن هذا لينفصل عن الاهتمام بالترتيب والتصنيف المميزين لهذه الحقبة ؛ هذا الاهتمام المزدوج له نظير مباشر في اهتمامات الايثولوجيا الحديثة ، كما ان هناك من الأدلة ما يوضح أن الايثولوجيا عندما بدأ فهمها كدراسة منفصلة قد احتلت مكاناً هاماً يليق بأهمية النتائج التي يمكن أن تصل اليها .

وتعود المؤلف لتتحدث عن العلاقة بين الانثروبولوجيا الاجتماعية والايثولوجيا فترى أن الصلات التاريخية بينهما قد ثبت بعضها ، وأن ذلك قد ظهر بشكل جزئي عند بعض الدارسين مثل سبنسر Spencer ولبوك Lubbock اللذين تحدد أعمالهما بداية هذين النوعين من الدراسة - كما ظهر أيضاً من المناخ الفكري التطوري في القرن التاسع عشر ، الذي لا بد أن يكون قد أثر في كلا الموضوعين بنفس الأسلوب أو الطريقة . والذي لا شك فيه أن الايثولوجيا الحديثة والانثروبولوجيا الاجتماعية لهما - بالطبع - جذورهما في هذه النظرية البيولوجية الاجتماعية المبكرة نفسها ، ولكن ليس من السهل اكتشاف الروابط المحددة بين الدراسة المقارنة للمؤسسات الاجتماعية والانسانية وبين أنماط السلوك الحيواني .

ونتقل بعد ذلك الى **الفصل الثاني** الذي يجعل الهدف الأساسي منه هو الوصول الى تكوين نظرة عامة عن الموقف الحالي للعلمين اللذين يواجه كل منهما الآخر . وترى أن

Tiger, Lionel and Fox, Robin : (The Zoological perspective in social science) ; Man Ns I, (75-81) ; 1966. Freeman, Derek : (Social Anthropology and scientific study of human behaviour), Man Ns I, 330-42, (1966).

والانثروبولوجيا الاجتماعية انما تتحقق عن طريق دراسة النزعات والأنماط المتوارثة في السلوك الانساني على مستوى الأفراد . ويعتقد فريمان أن العلاقة الأساسية بين الايثولوجيا والانثروبولوجيا الاجتماعية تكمن في الحقيقة القائلة بأنه في عمليات السلوك المتوارثة فان تصرفات الأفراد تتحدد عن طريق أنماط معينة من البواعث والأفعال ويجب أن تكون طبيعة هذه الأنماط معروفة ومفهومة أيضاً ، قبل أن نبدأ في تحليل النظم الاجتماعية ، ذلك أن الدراسة العلمية للتكيف الثقافي تتطلب بالضرورة دراسة طبيعة نزعات الانسان التي تعتبر وحده متكاملة مع دراسة تكيفه (٦) .

اما عن موقف الايثولوجيين فقد اظهروا اهتماماً متزايداً بدراسة الانسان وتوسلوا الى ذلك بعدة طرق لا تشبه تماماً أساليب علم الاجتماع الانساني فقد استخدمت الوسائل الايثولوجية بنجاح في ملاحظة السلوك الاجتماعي عند الأطفال (٧) ، والمرضى بأفصام الشخصية والتأكد هنا على السلوك أكثر منه على أي فكرة متطورة عن التنظيمات الاجتماعية كاساس لأي رابطة بين الانسان والحيوان .

واذا كان ذلك يعد امادة لما سبق أن ذكرته المؤلفة عن التحيز السائد بين علماء الانثروبولوجيا ، فان الحقيقة أن هؤلاء العلماء قد وضعوا هدف عملهم في المجال الانساني ، في داخل اطار سيكلوجي ، أكثر مما وضعوه في اطار اجتماعي (٨) . وقد يعكس هذا خطأ مزدوجاً ، اذ كما ذكرت المؤلفة في كتابها فان الكثيرين من علماء النفس الاجتماعيين يحاولون

عادة أن يضعوا كل الحياة الاجتماعية تحت عنوان « السلوك الاجتماعي » وهو تعبير يرفض كل أساليب الدراسة الا الاسلوب الذي يسير عليه علماء السلوك . ومن الممكن أيضاً أن تكون هذه الحقيقة قد تسببت في أن علماء الايثولوجيا قد حاولوا بطريقة غير صحيحة أن يجدوا علاقة ما بين أبحاثهم وبين علم النفس الانساني، وهم يقصدون علم النفس الاجتماعي . و « هارلو » Harlow (الذي لم يطلق على نفسه لقب عالم ايثولوجي) أحد هؤلاء العلماء الذين يركزون على السلوك وهو يعطى في الوقت نفسه أهمية أكثر لنقطة الالتقاء بين أبحاثه وبين الأنماط الاجتماعية الانسانية ، وانه يريد أن يظهر الاختلافات الواضحة بين الاستجابات الاجتماعية عند ذكور « المكاك » Macaques (القرود الآسيوية) واناثها ، ويمضي قائلاً انه مقتنع بأن هذه المعلومات لها صفة الشمول بالنسبة للانسان عامة وان الاختلافات الثانوية في السلوك الجنسي كانت توجد في النظام البدائي ، وفضلاً عن ذلك تتحدد وفقاً لعوامل واختلافات بيولوجية ، بصرف النظر عن أي اعتبارات ثقافية . ويذهب الى أن هذه القرود - نتيجة لطبيعتها - تتجه تلقائياً الى الانفصال الجنسي خلال فترة الطفولة الوسطى والمتقدمة ، ولكن لحسن الحظ ، فان هذا الانفصال ليس كاملاً ، أو دائماً . ويرى أن الاختلافات في السلوك قد تؤدي - نتيجة لعوامل ثقافية - الى فترة خمول جنسي عند الانسان من الطفولة الى ما قبل فترة البلوغ . وهو يؤكد أن فترة الخمول هذه ليست نتيجة عوامل بيولوجية مرحلية يكبت فيها السلوك

(٦) ص : ٢٩ .

Blurton Jones, (An ethological study of some aspects of social behaviour of children in nursery school) ; in Morris (ed.) primate Ethology (London, Weidenfeld and nicolson) 347-68. (1967).

Tinbergen, N : 'Preface' to shiller (ed.) Instinctive Behaviour (N.Y. International press.) (٨)

الجماعات الاجتماعية ، واللبنات العليا ، والبشر ، قد أدى الى النتيجة القائلة بأن الكثير من الظواهر الاجتماعية التي كانت تعد حتى وقت قريب احدي مميزات المجتمعات الانسانية ، ينظر اليها الآن على أنها خصائص كل الحيوانات الاجتماعية بما فيها الانسان .

ان هناك الكثير من الامثلة التي يمكن الاستعانة بها لظهار هذا الخطأ ، وفي الواقع فان كل عالم من علماء الاثنولوجيا المعروفين قد اطلق مثل هذه الأحكام في مجال أو في آخر ، وغالباً ما تكون هذه الملاحظات حقيقية الى حد ما ، ولكنها في بعض الأحيان قد تشير الى ان اصحابها لم تتوافر لديهم معلومات اجتماعية سليمة .

ولقد دفعت العادة المهنية علماء الاثنولوجيا الى ان يقدفوا ذات اليمين ، وذات الشمال بملاحظات غامضة ، ولكنها تحفل بالامل في امكان التوصل الى نتائج هامة بالنسبة للانسان ومن العدل أن نقرر أن بعض آراء الاثنولوجيين ، ولو أنها تتسم بالعمومية ، الا انها في نفس الوقت آراء صحيحة .

ويرى كالموس Kalmus (١١) أن بعض المفاهيم والأساليب المستخدمة في علم الاجتماع الانساني ، يمكن للمرء أن يستفيد منها بنجاح اذا كان يدرس التنظيم الاجتماعي عند الحيوانات . أما كالهون Calhoun فإنه يردد في بعض آرائه مذهبته اليه المؤلفة في الفصل الأول ، وهو ما سوف تفرد له مناقشة خاصة

الجنسي ، ولكنها نتيجة لمرحلة ثقافية مبنية على اختلافات ثانوية في السلوك (٩) .

وتعلق المؤلفة على ما ذكره « هارلو » بأن ازدياد الاهتمام بالعمل الميداني قد أسهم في تنشيط فترة اهتمام ثانية من الناحية الاثنولوجية ، بالموضوعات الانسانية ، اذ يقوم الباحثون ، هذه المرة ، بدراسة مقارنة مباشرة بين المواد الحيوانية والانسانية على الصعيد الاجتماعي ، ذلك أنهم يريدون أن يصلوا الى توضيح كيفية نشوء بعض خصائص المجتمع الانساني - مثل تابو المحارم - من التنظيمات الاجتماعية ، وظروف حياة ما قبل الانسان .

وقد قام كورتلاندر Kortlandt ، وكوجي Kooji ، وريبولدز Reynolds بأبحاث في هذا المجال منذ وقت قريب ، وشاركهم في اهتماماتهم هذه بعض علماء الانثروبولوجيا الاجتماعية .

ان علم الاجتماع الخاص بدراسة الانسان البدائي ، واثنولوجيا الأطفال والمرضى العقليين ، تعتبر بالمقارنة بالعلوم الاخرى ، مجالات بحث جديدة . ومن الأخطاء الشائعة التي يشترك فيها الكثير من علماء الانثروبولوجيا ، أنهم يذكرون بطريقة غامضة - أثناء كلامهم - أن كل ما يتحدثون عنه ، ذو دلالة هامة ، سواء في المجال الانساني أو الحيواني ، وايضاً على الصعيد الفردي ، وعلى الصعيد الاجتماعي . ولعل هذا المثال الذي ذكره كاتز Katz (١٠) يوضح ذلك ، فهو يرى « أن التقارب البعيد المدى الذي يمكن ملاحظته ، أو يوجد بين

Harlow, Harry F. «The Heterosexual affectional system in Monkeys, » (٩) American Psychologist, 17, 1-9.

Katz, David : Animals and men, studies in comparative Psychology, (١٠) (London, longmans, green and Co.) 1937.

Kalmus, H. (Origins and general features), Symposia of the zoological, (١١) society of London No. (14) 1-12.

في الفصل الرابع ، من أن الأبحاث التي يقوم بها الدارسون عن سلوك الحيوانات ، قد تعطى الإنسان معرفة بالحالة الانسانية من ناحية نشوئها أو ظروفها الحالية ، كما أن قيمة مثل هذه المعرفة تعتمد أساساً على وجود علاقة بين الحالة الانسانية الحاضرة ، وبين مثيلتها السابقة في الأشكال البسيطة من الثدييات ، أو على الحقيقة القائلة بأنه توجد عمليات مقارنة بين الإنسان وهذه الأشكال السفلى من الثدييات .

وعلى ذلك ، فإن من المعقول أن نعرف أن كل الايثولوجيين المعاصرين لم يستطيعوا أن يرفضوا العلاقة بين علمهم وبين العلوم الاجتماعية الأخرى ، فكريمان - مثلاً - يستعير آراء تنبرجن وهكسلى عن الاتجاه نحو توحيد أساليب الدراسة ، كما أن الكثيرين من علماء الايثولوجيا يهتمون اهتماماً كبيراً بتحقيق العلاقة بين أبحاثهم ، وأبحاث العلوم الأخرى ، خاصة علم وظائف الأعصاب والتحليل النفسى .

وتنتقل المؤلف بعد ذلك الى تحليل مستويات الاتصال بين الايثولوجيا والعلوم الاثروبولوجية بوجه عام ، وتقول « أن تنبرجن كما رأينا يحدد تعريف الايثولوجيا بأنها تفكير بيولوجى يطبق على السلوك » ولكنه أيضاً يقتبس ملاحظة عن لورنز قالها في أحد المؤتمرات عن الايثولوجيا من أنها هي فرع الدراسة الذى بداه اوسكار هاينروث .

واذا عدنا لتذكر ما قالته المؤلف في الفصل الثانى من أن كلا من الانثروبولوجيا الاجتماعية ، والايثولوجيا في مراحلها الاولى ، كانا حقلاً بكرة للبحث غير المتخصص ، فإن هذا يجعلنا نفهم مغزى اشارتها الى أن كلا العلمين كانا عبارة عن مجموعة كبيرة من الملاحظات التي

تتداخل مع غيرها مما ينتمى الى علوم قريبة منهما ، كعلم النفس ، وعلم وظائف الأعضاء ، وعلم الوراثة . . . بالإضافة الى علم السكان ، وعلم الاقتصاد . . الخ . وفى كل حالة فإن الدراسة تميز عن غيرها من الدراسات المشابهة عن طريق اسلوبها المتميز فى تناول واستيعاب البيانات أو المعلومات ، مما نجده فى مرحلة استقرار هذه العلوم وانفصالها عن بعضها البعض ، كدراسات لها مناهجها واسلوبها الخاص فى العمل والبحث .

ويكتب هينده Hinde (١٢) عن الايثولوجيا قائلاً « حين أتناول الموضوع فى جوهره فإني أرى أنه يتسم باتساع مجاله ، وأن كثيراً من هذه الدراسات الايثولوجية يمكن تصنيفها باعتبارها دراسات نفسية أو حيوانية ، أو ايكلوجية ، أو فسيولوجية ، وهكذا فإن الخصائص التي تحدد طبيعة الايثولوجيا لا تتمثل فى مجالها وحده ، ولكن فى اسلوبها ومنهجها ، واتجاهها نحو كل هذه الفروع أيضاً » .

ان المقدمة الأساسية للايثولوجيا هي أن دراسة السلوك الحيوانى يجب أن تبدأ بالحصول على معرفة كاملة بقدر الامكان - عن سلوك الأنواع الحيوانية موضوع الدراسة خلال دورة الحياة بأكملها ، فلايثوجرام Ethogram يصف ما يقوم الحيوان بفعله ، ولماذا يفعله . . أما الخطوة التالية فهي تحليل أنماط السلوك على ضوء العوامل الداخلة ، أو المؤثرة فيها . وقد أعطانا براون Brown رأيه عن العلاقة بين الملاحظة والوصف والتقارير والتصنيف . . الخ ، فى مضمون اجتماعى ، وعقد مقارنة بين علمى الأحياء والاجتماع ، لكى نستخلص من كل ذلك وجهة نظر فى

البناء الاجتماعي والسلوك ، كما تعالج فيه أيضاً مشكلة إمكانية النظر نظرة مقارنة الى عمليات التحكم هذه في حالتها الانسانية والحيوان . وتعلق على بعض الابحاث التي نشرت حديثاً في هذا الموضوع وخاصة اعمال وين ادواردز Wynne-Edwards ، وماري دوجلاس (١٤) Mary Douglas ، مستخلصة بعض النتائج التي تتصل بموضوع دراستها في هذا الكتاب . وتشير الى آراء هـاـوزن المرتبطة بالتحكم من مثل انه عندما يزداد عدد القطة المعزولة في مكان مزدحم بها ، فان هذه القطة تصبح أكثر تعرضاً للتحكم العقلي ، وانه يمكن أن نعتبر هذا مثلاً لنفس الشيء بالنسبة للانسان - كما تشير أيضاً الى ابحاث كالهون عن القواض وفكرته عن « الالتقاء الاجتماعي » ولو انها غير معرفة تعريفاً دقيقاً، الا انها يمكن أن تكون ذات فائدة في تحليل الجماعات ، اياً كان نوعها .

وتناقش المؤلفة آراء كار سوندرز Carr-Saunders ، ووين ادواردز ، وماري دوجلاس ، وخاصة فكرة وين ادواردز عن الاتزان السكاني Population Homeostasis التي هاجمها كروك Crook . فكل من وين ادواردز ، وماري دوجلاس ، يحددان وجهة نظرهما تجاه الوضع الإنساني وفقاً لآسـنـس معينة ، فهما يريان مثلاً أن كل أساليب تحديد النسل من تقليل للجماع ، والاجهاض ، وقتل الاطفال كانت تبدو من الناحية التقليدية على انها العوامل الرئيسية للتحكم في تعداد السكان . وتحس ماري دوجلاس بأن هذه الأساليب انما تمثل أقصى مدى يمكن أن تصل اليه عملية

النهاية عن « المؤرخ الطبيعي » . أما هيدجر Hediger - الذي يرغب في التمييز بين علم النفس الحيواني وبين الايثولوجيا - فيزعم أن دارسي السلوك الذين ينظرون الى الحيوان ليس فقط بصفته شيئاً ، ولكن أيضاً ككائن ذي احساس يمكن أن يفهم سلوكه فهما شخصياً ، تماماً كما يفهم رجل رجلاً آخر ، هؤلاء هم علماء النفس الحيواني الحقيقيون . وهكذا يمكننا أن نصف علم النفس الحيواني تبعاً لذلك ، بأنه دراسة للسلوك ، الى جانب كونه محاولة تتسم بالتعاطف لفهم هذا السلوك . وعلى الرغم من ذلك فقد ذهب هيدجر في موضع آخر الى أن « علم النفس الحيواني » هو في المقام الاول صراع ضد تشبيه الحيوان Anthopomorphism (أي اصفاء صفات انسانية عليه) ، وعلى ذلك ، فانه اما أن يكون قد غير من رايه ، أو أن هناك شيئاً غامضاً في مفهومه عن التشبيه . وبالمثل فان بيرنز دوهان Bierens de Haan في حين انه يرفض دراسة موضوعية تماماً ، بمعنى انه ينكر التجارب الذاتية للحيوان ، فانه بلا مراء ، يدين فكرة التشبيه بشكل أو بآخر . وتذهب المؤلفة الى انه قد نشأ خـطـان متميزان في النظر الى النفس الحيوانية ، بعد أرسطو ، أولهما الخط السديكارتي الذي انتهى الى السلوكيين الواطسونيين المحدثين ، وثانيهما هو الخط الذي يمثل داروين والذين تابعوه من المؤمنين بنظريته في « النشوء والارتقاء » وقد ذهب الى تشبيه الحيوان وبالغ في تقدير ظروفه النفسية أو قدراته .

وتنتقل المؤلفة بعد ذلك الى فصل آخر تعالج فيه مشاكل التحكم في السكان من خلال

.. Biérens De Haan, J. A.: Animal psychology and the science of animal behaviour, Behaviour, 1, 71-80.

(١٣)

Wynne-Edwards, V. C. Animal Dispersion in Relative to Social Behaviour (Edinburgh, Oliver and Boyed) 1962 Douglas, Mary : (Population control in primitive groups), British Journal of sociology, 1966, 263.

(١٤)

التحكم في السكان ، مما يمكن مقارنته في تلك الناحية بالحيوانات ويتضح ذلك من اختيارها للأمثلة التي ساقها للتدليل على صحة رأيها .

وتحاول المؤلفة بموضوعية علمية أن تناقش الكثير من الآراء ، والقضايا التي تهتم المتخصصين في الدراسات الانسانية عامة ، وفي فروع الدراسات الانثروبولوجية خاصة ، موضحة مجال الدراسة الايثولوجية ، فهي تعرض مثلاً « لفكرة العدوان والضبط الاجتماعي » فتري أن الفكرة القائلة بأن السلوك الانساني العدواني يمكن تفسيره في ضوء الدراسات الحيوانية ، ليست بالفكرة الجديدة ، فعلى سبيل المثال قال تروتر Trotter (١٥) « عندما اقرن المجتمع الألماني بمجموعة من الدئاب ، ومشاعر الفرد الألماني وغاياته ودوافعه ، بمشاعر ودوافع ذئب أو كلب ، فأنني لا أقصد استخدام تشبيه غامض وإنما ألفت الأنظار الى تطابق حقيقي ، وكبير في الوقت نفسه . ان الضرورة الجسدية التي تجعل الذئب شجاعاً في أثناء هجوم جماعي ، هي بعينها التي تجعل الألماني شجاعاً في هجوم جماعي أيضاً . والضرورة الجسدية أو الطبيعية التي تجعل الكلب يخضع لسوط سيده ، ويتقبل ذلك منه ، هي نفسها التي تجعل الألماني يخضع لسوط ضابطه أيضاً » ، ويذهب « تروتر » الى « أنه من اللازم أن نتمثل في عقلنا مجتمع النحل ، في دراسة العقلية الانجليزية بمنهج عالم النفس البيولوجي ، كما نتمثل تماماً - مجتمع الدئاب في دراستنا للعقلية الألمانية » وهكذا تجعل المؤلفة مفهوم الضبط الاجتماعي ، والفروض التي ينهض عليها ، هو المحور الذي تقيم عليه هذا الفصل من دراستها ، كما تتساءل عما اذا كان هناك ما يسمى بالضبط الاجتماعي بالنسبة للحيوانات .

وتقرر أن جدلاً كثيراً قد أثير حديثاً حول علاقة الدراسات الحيوانية ، بمشكلة العدوان في المجتمع الانساني ، وإن هذا الجدل - أو النقاش - قد ارتكز على وجود دافع فطري يمنع الانسان من العدوان ، كما يحدث في حالة الامتناع عن الاجهاز على عدو مهزوم ، أو أعلن استسلامه . وعلى سبيل المثال ، فان فريمان أثناء نقاشه حول امكانية وجود الضوابط البيولوجية على العدوان على اعتبار أن ذلك ذو أهمية بالغة في الدراسات الانثروبولوجية لموضوع « الصراع » ، يرى أن « هناك برهاناً ايثولوجياً واضحاً على أنه في كثير من الحالات ، تؤدي الحركات التي تعبر عن الاستسلام والخضوع الى منع العدوان ، وإن اختراع الأسلحة التي يمكن استخدامها على البعد (وهو ما يمثل اتجاهاً مستمراً في تطوّر الأسلحة) هو بالتأكيد مقابل لمثل ذلك المانع الطبيعي » ، ويقول ان الايثولوجيين والانثروبولوجيين يحسنون صنفاً ، لو وضعوا هذه المشكلة على بساط البحث لكي يصلوا فيها الى رأى أو نتيجة محدودة .

وعلى أية حال ، فإنه من غير الممكن في دراسة كهذه الدراسة ، متعددة الجوانب ، واسعة النطاق ، التوصل الى نتائج محددة ، أو آراء صحيحة تماماً ، وإنما أقصى ما يمكن أن نطمح اليه هو محاولة تأصيل هذا الاتجاه في الدراسة ، ذلك أن النتائج التي يمكن التوصل اليها لا تتمتع باستقرار دائم . وقد حاولت المؤلفة في دراستها أن تحدد مجالات الاتصال بين الايثولوجيا والانثروبولوجيا الاجتماعية في أكثر من موضوع ونجحت في ذلك الى حد كبير نتيجة لاستقراءها الواسع واحاطتها بحدود الدراسة واسلوبها ، وجهود الدارسين السابقين عليها ، والمعاصرين لها .

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل في الاعداد القادمة

1. Eliot T. S., **The Wast Land**, Edited by Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971.
2. Goodlad J. S. R., **A Sociology of Popular Drama**, Heinemann, London, 1971.
3. Bourne Arthur, **Pollute and Be Damned**, J. M. Dent and Sons, London, 1972.
4. Fuller R. Buckminster, **Utopia or Oblivion**, The Penguin Press, London 1970.
5. Mazzolani Lidia Storom, **The Idea of the City in Roman thought, From Walled City to Spiritual Commonwealth**, with a Foreword by Michael Grant, Hollis & Charter, Toronto, 1970.

★ ★ ★



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

العدد التالى من المجلة

العدد الاول - المجلد الرابع

ابريل - مايو - يونية ١٩٧٣

قسم خاص عن عالم الفد

بالاضافة الى الابواب الثابتة

الخليج العربي	٥	ريالات	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	٢٥٠	ملياً
البحرين	٤٠٠	فلس	٢٥٠	ملياً
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	٣٥	قرشاً
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	٤٠٠	بايع
العراق	٣٠٠	فلس	٥	دنانير
لبنان	٢,٥	ليرة	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلساً	٥	درهم
سوريا				
مصر				
السودان				
ليبيا				
مستقط				
الجزائر				
تونس				
المغرب				



